RASSEGNA IBERISTICA

e-ISSN 2037-6588



Edizioni
Ca'Foscari

Vol. 44 – Num. 116
Dicembre 2021

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica

Direttore
Enric Bou

Edizioni Ca’ Foscari - Digital Publishing
Fondazione Università Ca’ Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia
http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/rassegna-iberistica/

Rassegna iberistica
Rivista semestrale

Direzione e redazione Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Università Ca' Foscari Venezia
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199 | 30123 Venezia, Italia | rassegna.iberistica@unive.it

Editore Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

Rassegna iberistica e-ISSN 2037-6588
Vol. 44 – Num. 116 – Dicembre 2021

Sommario

ARTICOLI

«¿Y si empezamos por arriba a la derecha?»
Las propuestas en español e italiano en diálogos orientados pragmáticamente
Inmaculada Solís García, Nicoletta Santoni 373

Duques, princesas y arzobispos: la fecha de redacción de *Virtud, pobreza y mujer*, de Lope de Vega
Daniel Fernández Rodríguez 403

Crisis y distopía en la nueva novela española
***Un incendio invisible*, de Sara Mesa y *Por si se va la Luz*, de Lara Moreno**
Gloria Julieta Zarco 415

Revisitar o código: a vertiginosa transparência do lugar
Sobre a poesia de Natália Correia
Maria de Fátima Marinho 435

«O sertão é o mundo» senza la città (ma «o sertão está em toda a parte»)
Discorsi sul *sertão* e sulla città nella letteratura brasiliana
Carolina Correia dos Santos 445

Glosses filològiques (VI): «Tot muda i tot roman» o «Tot roman i tot muda»? Ritme i rima en J.V. Foix
Joan Ramon Veny Mesquida 465

URL https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni/riviste/rassegna-iberistica/2021/116/
DOI http://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2021/17

Ocupacions i presidis: escriptura, pensament i espais afectats
A propòsit de Patricia Heras, Marina Garcés i Mireia Sallarès
Margalida Pons 477

NOTE

Constelaciones republicanas
Una reflexión de José Bergamín
M. Carmen Domínguez Gutiérrez 507

Dos veces americanos: escritores hispanos en Estados Unidos
Silvia Lunardi 513

RECENSIONI

Giuseppe Marino
Heródoto en el Siglo de Oro: fragmentos históricos y literarios
Adrián J. Sáez 525

C. George Peale y Javier J. González Martínez (eds)
Luis Vélez de Guevara: La conquista de Orán
Valeria Marrella 529

José Romera Castillo
Teatro de ayer y de hoy a escena
Veronica Orazi 533

Marcella Uberti-Bona
Geografías del diálogo
Giovanna Fiordaliso 537

Javier Marías
Tomás Nevinson
Alexis Grohmann 541

Marco Bechis
La solitudine del sovversivo
Susanna Regazzoni 545

Gabriele Bizzarri
"Performar" Latinoamérica
Margherita Cannavacciuolo 549

Osvaldo Di Paolo Harrison y Fabián Mossello
Femicrímines. Femicidios en la literatura del siglo XX y XXI
Mariana Oggioni 553

Josep Pla
Viaje en autobús
Enric Bou 557

Olga Novo
Felizidad
Jon Kortazar 561

Articoli

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 44 – Num. 116 – Dicembre 2021

«¿Y si empezamos por arriba a la derecha?» Las propuestas en español e italiano en diálogos orientados pragmáticamente

Inmaculada Solís García
Università degli Studi di Firenze, Italia

Nicoletta Santoni
Universidad de Málaga, España

Abstract Within the field of Cross-Cultural Pragmatics, the analysis on the working of the linguistic act of proposing in Spanish and Italian hasn't attracted enough attention if compared to other acts such as, among others, requests, invitations, refusals and compliments. In this study we approach this topic starting from the hypothesis that two languages that are perceived to be close from a cultural perspective should activate similar pragmatic strategies when proposing something. Through the analysis of 16 pragmatically oriented conversations we will see that, along the lines of previous studies, Italian and Spanish speakers activate slightly different strategies when formulating a proposal despite the starting point.

Keywords Proposals. Task-oriented dialogues. Spanish. Italian. Cross-cultural pragmatics. Conversational style.

Índice 1 Introducción. – 2 Estudios de Pragmática Contrastiva. – 2.1 Estudios de pragmática contrastiva (español-italiano). – 3 Diseño metodológico. – 3.1 Modelo de análisis. – 3.2 Objetivos. – 3.3 Corpus. – 3.4 El acto de habla de la propuesta. – 4 Recopilación de datos. – 4.1 Tendencias estratégicas: jugadas de *Influencing* y *Questioning*. – 4.2 Las propuestas en diálogos orientados pragmáticamente con *Test de diferencias*. – 5 Discusión de datos: «¿Y si empezamos por arriba a la derecha?» vs «Allora, vogliamo partire dalle finestre della casa?». – 5.1 *Influencing* vs *Questioning*. – 5.2 Análisis cualitativo de las propuestas. – 6 Desarrollos futuros.



Peer review

Submitted 2020-11-09
Accepted 2021-07-12
Published 2021-12-06

Open access



Citation Solís García, I.; Santoni, N. (2021). "«¿Y si empezamos por arriba a la derecha?». Las propuestas en español e italiano en diálogos orientados pragmáticamente". *Rassegna iberistica*, 44(116), 373-402.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/17/001

1 Introducción

La propuesta es un acto de habla que presenta condiciones de uso estrechamente vinculadas con el tipo de relación que se construye entre los protagonistas de la enunciación. Se trata de un acto ilocutivo en el que el hablante le plantea a su interlocutor algo que, no solo quiere que este lleve a cabo, sino que también desea que comparta y apruebe, comprometiéndose con él. Es lo que ocurre cuando le decimos a nuestro compañero de piso: «¿Vamos al cine? Tengo ganas de salir…». No le estamos pidiendo simplemente que quiera ir al cine con nosotros, sino que queremos que lo apruebe y se implique en ello.

Este aspecto interaccional marca la peculiaridad de la propuesta con respecto a otros actos de habla, y confiere a su estudio un interés relevante en la descripción del estilo conversacional de un hablante o de una comunidad de hablantes. En el presente trabajo pretendemos cotejar estilos comunicativos en español e italiano, observando el funcionamiento de las propuestas en diálogos orientados pragmáticamente, a través de la técnica de los *Test de diferencias*.[1]

Los intercambios dirigidos a la realización de una tarea en común entre dos participantes constituyen un ámbito de estudio contrastivo de amplio poder heurístico; de hecho, se trata de una técnica muy empleada por los investigadores para inducir conversaciones comparables. Como ya está ampliamente demostrado, este tipo de diálogos permiten tratar datos homogéneos, recogidos y codificados con una misma metodología específica; además de constituir un corpus uniforme, los diálogos del *Test de diferencias* han sido anotados con un modelo de clasificación pragmática estándar (Pra.Ti.D, *Pragmatics Annotation Tool for Italian Dialogues*; De Leo, Savy 2007), que permite extrapolar las informaciones cotejables de forma simple.

La hipótesis de la que partiremos en nuestra investigación, siguiendo la línea marcada por trabajos anteriores, es que dos lenguas afines formalmente, como el español y el italiano, cuyos marcos culturales también se perciben como próximos, deberían poner en marcha estrategias pragmáticas convergentes en lo que se refiere al recurso de la propuesta. Para convalidar tal supuesto, realizaremos un primer análisis cuantitativo midiendo las ocurrencias de las catego-

Este trabajo es fruto de una reflexión conjunta de las autoras. Todos los aspectos estructurales y de contenido han sido definidos consensualmente. En la última redacción, Inmaculada Solís García se ha ocupado de los apartados 2, 3.2, 3.4., 4.1, 5.1, 6 y Nicoletta Santoni de los apartados 1, 3.1, 3.3, 4.2, 5.2.

1 El diálogo *task-oriented* se obtiene a través de técnicas de distracción finalizadas a la creación de una situación 'controlada' pragmáticamente y 'orientada' al cumplimiento de una tarea. En este caso se trata de una técnica de «situación de juego» (Pean, Williams, Eskenazy 1993), en otros casos pueden utilizarse otras técnicas de «instruction giving» (Anderson et al. 1991).

rías pragmáticas adscribibles al ámbito de la propuesta, previstas en el modelo Pra.Ti.D; en un segundo momento, acompañaremos este filtro cuantitativo con un análisis más minucioso de tipo cualitativo.

Tras describir los estudios pragmáticos en los que basamos nuestro análisis y el modelo utilizado para la codificación de nuestro corpus, propondremos nuestras reflexiones sobre los resultados a los que hemos llegado. Como ya anticipamos, de los datos recogidos se desprenden tendencias estratégicas ligeramente diferentes en el uso de este acto de habla entre los diálogos españoles y los italianos. En la sección final, destacaremos algunos límites que nuestro estudio ha permitido revelar con respecto al método adoptado

2 Estudios de Pragmática Contrastiva

Teóricamente, situamos nuestro trabajo en la línea de los estudios centrados en las dinámicas de la interacción dialógica, con aportes de la lingüística computacional. El interés de esta última disciplina lingüística por los sistemas de diálogo, tanto interpersonales como en la interacción hombre-máquina, ha favorecido el desarrollo de un campo de estudio dedicado a la transcripción y anotación de diálogos orales y al análisis de las estrategias comunicativas puestas en marcha por los hablantes en la interacción. El cuadro teórico se basa en parte de los principios fundamentales del análisis conversacional (principios pragmáticos de colaboración, implicaturas, presuposiciones, deíxis, reglas de secuencias y de turnos, sistema de pares adyacentes, etc.). Su objetivo es llegar a una identificación de los segmentos de la enunciación generalmente definidos como *dialogue acts* (actos dialógicos), siguiendo la noción pragmática básica de 'acto de habla'.[2]

Por otro lado, también hemos consultado los estudios contrastivos de actos de habla en diferentes lenguas, o en diferentes variedades de una lengua. Los actos que reciben más atención son, entre otros, la *disculpa*, los *cumplido*s y la *petición*, cuyas respuestas *despreferidas* –como, por ejemplo, el *rechazo*–, ocasionan terreno fértil para la observación contrastiva. Para el español, entre las publicaciones más recientes, Bertomeu Pi (2019) realiza un estudio descriptivo preliminar de las *peticiones*, directas e indirectas, en la conversación coloquial española y alemana; Esperanza (2012) analiza las estrategias de *negociación* entre hispanohablantes nativos y no nativos de Chile y Suecia en conversaciones endolingües y exolingües; Félix-Brasdefer

2 En realidad, la noción está poco definida a nivel teórico, pero está en la base de los mayores modelos de anotación pragmática. Podemos encontrar referencias a *dialogue moves* (Carlson 1983), *dialogue object* (Jönsson 1995), *communicative action* (Allen, Core 1997) y *communicative act* (Allwood 1997).

e-ISSN 2037-6588

(2008) indaga tres actos diferentes (el *rechazo*, la *petición* y la *sugerencia*) en México y Estados Unidos; Félix-Brasdefer y Hasler-Barker (2015) examinan los efectos del contexto de aprendizaje en la producción de *cumplidos* entre estudiantes estadounidenses de español durante un programa de estudio de verano de ocho semanas en México. Sobre *la petición* y la *disculpa*, a partir del conocido ensayo de Blum-Kulka, House y Kasper de 1989 se ha desarrollado una línea de investigación fructífera, el *Cross-Cultural Speech Act Realization Project* (CCSARP), en muchos idiomas (inglés australiano / estadounidense / británico, francés canadiense, danés, alemán, hebreo y ruso). En esta línea, entre otros, Contreras Fernández (2004) contrasta el uso de la cortesía y las sobreposiciones en alemán y español, mientras que Márquez Reiter (2000) indaga las peticiones y las disculpas en inglés británico y español uruguayo. La bibliografía, al respecto, es extensa y abarca otros muchos actos: *insultos*, *piropos*, *consejos*, etc.[3]

2.1 Estudios de pragmática contrastiva (español-italiano)

Las investigaciones más recientes que comparan el español y el italiano se han centrado en varios aspectos de la oralidad, como la cancelación de citas (Cortés Velásquez 2017), los saludos (Lenarduzzi 1991; 1994), los turnos de habla (Pascual Escagedo 2012), los relatos conversacionales (Solís García 2005) y el uso de las estrategias conversacionales de afirmación (Solís García, León Gómez 2017); asimismo, se encuentran publicaciones sobre la comunicación en la red (Mariottini 2007) y las estrategias de interacción o de producción escrita (Gouverneur 2006; Robles Garrote 2016), entre otros.

Como ya hemos anticipado, nuestro trabajo se enmarca en el ámbito de las investigaciones realizadas partiendo de diálogos orientados pragmáticamente. La línea que puede considerarse nuestro andamiaje conceptual está representada por los estudios que han utilizado corpus de conversaciones de este tipo, etiquetados con el esquema de anotación pragmática Pra.Ti.D citado en § 1. Al proyecto Pra.Ti.D pertenecen varias investigaciones contrastivas español-italiano,[4] basadas en

3 Estas referencias, lejos de tener pretensión de exhaustividad, tan solo intentan proporcionar ejemplos de estudios pragmáticos de actos de habla con enfoque contrastivo. Para una ampliación bibliográfica, pueden consultarse las *Actas* de los coloquios del Programa EDICE (Estudios sobre el Discurso de la Cortesía en Español) del grupo ASICE (Asociación Internacional para los Estudios de la Comunicación en Español) (`https://edice.asice.se/?page_id=305`), además de libros publicados recientemente, organizados como guías o manuales introductorios a teorías y conceptos pragmáticos y teorías del significado en contexto (como Félix-Brasdefer 2019; Placencia, Padilla 2020; Reyes 2018), en los que aparecen referencias bibliográficas actualizadas y, en parte, anotadas.

4 El programa pionero en este ámbito fue el corpus *CLIPS, Corpora e Lessici dell'Italiano Parlato e Scritto*, formado por diálogos orientados pragmáticamente en italiano,

el análisis de categorías pragmáticas en diálogos recopilados a través del *Test de diferencias*. En este juego, los participantes, que desconocen las finalidades lingüísticas de la grabación, disponen de dos viñetas que difieren una de otra únicamente por un cierto número de detalles y han de descubrir las diferencias, comunicando desde posiciones contrapuestas, sin mirarse a la cara. Para llevar a cabo su tarea, intercambian descripciones de sus respectivas viñetas, utilizando las modalidades formales y las estrategias pragmáticas que consideran más adecuadas para el cumplimiento del test (Cerrato 2007).

Son varios los estudios contrastivos entre español e italiano basados en el corpus Pra.Ti.D que describen las tendencias comunicativas en este tipo de diálogos. Además de los mencionados Savy, Solís García (2008) y Solís García, Savy (2012), que identifican estrategias enunciativas que caracterizan los estilos comunicativos de los hablantes, Alfano y Savy contrastan sus estilos conversacionales a través de un análisis de las peticiones (2012), las continuidades funcionales y pragmáticas de las dinámicas conversacionales (2014) y las estrategias adoptadas en la introducción de un nuevo tópico en el discurso (2019).

Los trabajos de Savy, Solís García (2008) y Solís García, Savy (2012), centrados en el grado de participación de los hablantes en la tipología dialógica que nos ocupa, podrían postularse como próximos a nuestra hipótesis inicial de trabajo. En dichas investigaciones, mediante el análisis cuantitativo y cualitativo de las ocurrencias de algunas categorías pragmáticas, codificadas en Pra.Ti.D, se destacan distintos estilos comunicativos adoptados por los hablantes a la hora de realizar el juego propuesto, tanto desde un punto de vista intralingüístico como interlingüístico.

Hasta el momento presente, no hemos encontrado estudios comparativos español-italiano explícitamente centrados sobre el acto de la *propuesta*. Este dato respalda la elección de este fenómeno para nuestra investigación. Como se ha demostrado en Savy, Solís García (2008) y Solís García, Savy (2012), la distancia en la modalidad de colaboración del enunciador en la interacción es mayor de lo que podría esperarse en lenguas tan próximas. Por este motivo hemos decidido profundizar en dicho acto de habla, pues en él la posición colaborativa del enunciador se manifiesta claramente. Su estudio, por lo tanto, nos permitirá comprobar desde un nuevo punto de vista los resultados a los que han llegado los estudios anteriores.

transcritos ortográficamente. Fue a raiz del proyecto Pra.Ti.D, cuyo etiquetado pragmático ofreció la posibilidad de disponer de una base de datos interrogable por medio de programas electrónicos, cuando se pudo potenciar la comparación con otras lenguas e inaugurar el programa *Pra.Ti.D nelle lingue europee* (http://www.parlaritaliano.it/index.php/it/corpora-di-parlato/672-corpus-Pra.Ti.D-nelle-lingue-europee).

3 Diseño metodológico

Para que los resultados a los que se ha llegado en el análisis de los estilos dialógicos italianos y españoles en intercambios dialógicos inducidos con *Test de diferencias* sean más comprensibles, es necesario explicar sumariamente el modelo de anotación pragmática que hemos aplicado.[5]

Este tipo de anotación pragmática tiene como objetivo identificar la función pragmática que cada acto dialógico[6] tiene en el interior de un específico contexto conversacional. Se señala por medio de etiquetas cuya atribución depende tanto del contexto extralingüístico como del cotexto lingüístico y de específicas condiciones de realización (como la prosodia). Por ejemplo, a un enunciado como:

A: Mira hacia la estatua

podemos atribuirle numerosas etiquetas, como *orden*, *petición*, *sugerencia*, *consejo*, *protesta*, etc. según el contexto en que aparezca, o incluso en un mismo contexto (respuesta con función de *petición* o de *protesta*). Sustancialmente, los actos dialógicos son multifuncionales. Por ese motivo, aunque algunos de los esquemas de anotación son multidimensionales (por ejemplo, los modelos DAMSL[7] o SWBD-DAMSL[8]), su multiplicación de etiquetas los hace difícilmente cotejables.

En cambio, numerosos son los esquemas monodimensionales nacidos para una anotación con finalidades específicas y aplicables a ámbitos discursivos restringidos. Entre ellos se encuentra el que nos ocupa, el modelo Pra.Ti.D, surgido de una modificación del sistema anotativo conocido como *Map Task Dialogue System* (Anderson et al. 1991; Carletta et al. 1996; 1997). El modelo Pra.Ti.D, como hemos visto, se aplica a diálogos de *Test de Diferencias*.

5 Para una descripción más detallada del sistema de etiquetado Pra.Ti.D, consúltese Solís García, Savy 2012, 3-5.

6 Un acto dialógico puede tener una duración de un turno o inferior (Savy, Solís García 2008, 216).

7 El esquema DAMSL (*Dialogue Act Mark-up in Several Layers*) es fruto del trabajo desarrollado por el Grupo de Discurso Multipartidario de la Universidad de Rochester, en reuniones de la DRI (*Discourse Resource Initiative*). La estructura y las reglas de aplicación del esquema están disponibles en `http://www.cs.rochester.edu/research/speech/damsl/RevisedManual/RevisedManual.html`.

8 El acrónimo SWBD indica el corpus *Switchboard*, un corpus de conversaciones telefónicas espontáneas (`https://catalog.ldc.upenn.edu/LDC97S62`) recopilado por Texas Instruments y financiado por DARPA (*Defense Advanced Research Projects Agency*).

3.1 Modelo de análisis

El esquema Pra.Ti.D se basa en una tripartición de las estructuras del diálogo tomada en préstamo del análisis conversacional de Sinclair y Coulthard (1975) en *Transactions*, *Games* y *Moves*: las primeras son macroestructuras centradas alrededor de un tema (*Topic*); las segundas, fragmentos de diálogos dirigidos a alcanzar una finalidad y comprenden más turnos centrados en el mismo *Topic*; las terceras, son enunciaciones mínimas correspondientes a los actos dialógicos.

El análisis pragmático se desarrolla tomando como unidad de referencia un turno dialógico individual en el que el hablante realiza una o más funciones comunicativas a través de 'jugadas'. Veamos una descripción sintética en la figura 1.

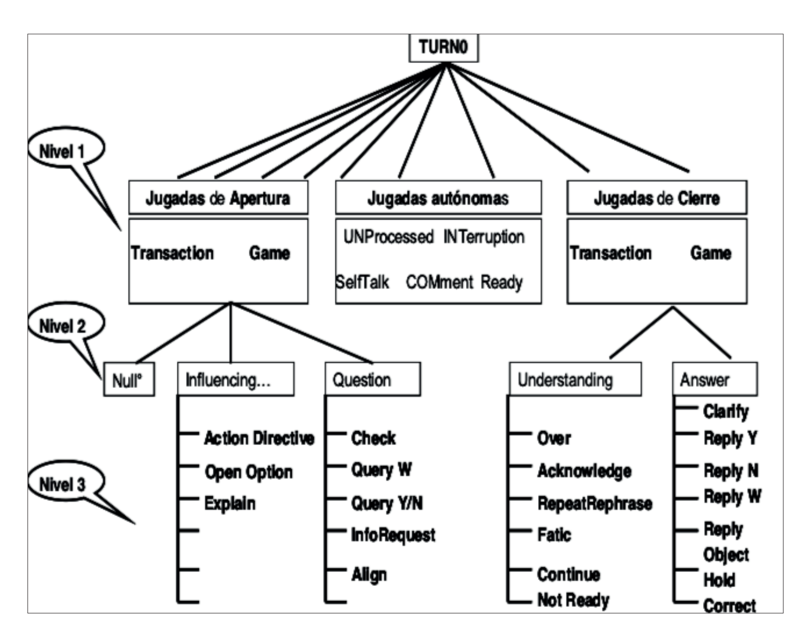


Figura 1 Esquema Pra.Ti.D (adaptado de De Leo, Savy 2007)

Cada jugada equivale a un acto comunicativo producido por el hablante. El primer nivel incluye jugadas de apertura y de cierre, que permiten el desarrollo del diálogo, y jugadas autónomas, que no condicionan el desarrollo del diálogo. El segundo nivel, en cambio, es el que nos proporciona material para nuestro estudio, pues las jugadas de apertura y cierre se analizan y etiquetan según la contribución del acto comunicativo. Cabe precisar que, aunque la exigencia de etiquetado requiera una sola clasificación para cada jugada, determinada por el valor primario que se interpreta en el contexto co-

municativo concreto, cada jugada, por la cantidad de interpretaciones posibles de un acto lingüístico, siempre es polifuncional y presenta valores primarios y secundarios.

Las jugadas de apertura se clasifican según el tipo de contribución que requieran del interlocutor: las de acción se denominan *Influencing*, las de comunicación se denominan *Questioning*. En las jugadas de cierre, las categorías de *Answer* y *Understanding* indican una reacción comunicativa o metacomunicativa del interlocutor.

Las jugadas terminales se realizan en un tercer nivel, en el que se codifican las funciones comunicativas concretas, relacionadas con la tarea específica y el desarrollo microtextual del diálogo.

Proponemos a continuación una descripción sintética de las categorías del tercer nivel que van a ocupar nuestro análisis (para mayor detalle, remitimos a De Leo, Savy 2007).[9]

Por lo que respecta a las jugadas terminales de la categoría *Influencing*, atribuimos la etiqueta *Explain* a la descripción directa de un objeto de la figura («tengo una, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete manchas», A01ES), la de *Action_Directive* a las instrucciones para el interlocutor («ve contando de dos en dos, desde abajo hacia arriba», A02ES) y de *Open_Action*, a las propuestas que sirven para proseguir, como en «vamos por trozos» (B02ES).

Las jugadas *Question* se clasifican en *Query_w* («¿cómo es el niño?», B01ES), *Query_y* («¿tiene flequillo?», B01ES), *Info_request*, que pueden ser peticiones de información explícitas como «dime cómo es» (B02ES), o implícitas («¿qué mas?», A01ES). A estas se añaden las de *Check*, peticiones de confirmación como «al caballo no le falta nada, ¿no?» (A02ES) y, finalmente, las de *Align*, es decir de alineación entre los interlocutores: «¿no, Almudena?» (A02ES).

La estructura de clasificación de este modelo se adapta para identificar, por medio de la interrogación de algunas de estas categorías pragmáticas, tendencias estratégicas del diálogo en las que fundamentar un análisis cualitativo más detallado. La medición de los porcentajes de aparición de cada categoría, nos permitirá analizar estrategias comunicativas en conversaciones idénticas en cuanto a tipología textual, pero desarrolladas en dos lenguas distintas, identificando semejanzas y divergencias, por lo que concierne áreas geográficas y tipologías de hablantes diferentes.

El método de medición que han seguido Savy, Solís García (2008) y Solís García, Savy (2012) consiste en extraer índices de estabilidad/variabilidad de las funciones comunicativas, dependientes de la

9 Cabe destacar que la relación entre forma y función de las jugadas no es unívoca: podemos decir que cada categoría funcional favorece una determinada forma que, sin embargo, no necesariamente se vincula a ella. Por ejemplo, una jugada *Open_option*, con la que el hablante plantea una propuesta de *acción*, podría realizarse a través de una pregunta como «¿Queremos empezar por las ventanas de la casa?».

tarea (o del tipo textual) y de las elecciones pragmáticas discrecionales barajadas por los hablantes en determinados momentos. Este enfoque se basa en la presunción de que un alto grado de analogía entre diálogos de variedades distintas dependería de las características que se derivan de la tarea impuesta y del tipo de interacción, de alguna forma condicionada, mientras que, una mayor variabilidad sería índice de los distintos estilos comunicativos adoptados (Savy, Castagneto 2009).

El modelo, monodimensional, presenta algunos límites de análisis. La simplificación, debida a la necesidad de reducir la polifuncionalidad de algunos enunciados en el etiquetado, relega al fondo algunos aspectos de la dinámica comunicativa. Si se reduce la polifuncionalidad de un enunciado, se simplifica el proceso de producción/comprensión de su significado. En este caso, se ha intentado limitar el alcance de este problema, con un trabajo interpretativo *a posteriori* del estudioso y de los participantes, reconociendo también un valor primario relacionado con el tipo de texto.[10]

3.2 Objetivos

Los trabajos de Savy y Solís García, si bien parten de un corpus exiguo y de una específica variedad dialógica con un cierto margen de variedad individual, subrayan tendencias culturales de la interacción verbal respecto al grado de involucración y de cooperación de los participantes que merecen profundizarse.

Según estas autoras, en italiano se da una correlación entre jugadas télicas de apertura de alta frecuencia como *Explain*, *Query_y*, *Align* y *Check* y la baja presencia de jugadas «de distracción» o con poca incidencia informática (*Comment*, *Interruption*, *Repeat-Rephrase*, *Fatic*, *Hold*) que no sirven para alcanzar el objetivo. Un ejemplo extremo de diálogo *italiano* sería el diálogo romano (2), con alta presencia de *Explain*, *Check* y *Align* (que cubre el 66% de las aperturas):

(2) [B04R33]
A: io c'ho una barca sul sul mare [*Explain*] no? [*Align*]
B: sullo sfondo? [*Check*]
A: sì [*Reply_y*]
B: una barca a vela [*Clarify*]
A: eh [*Acknowledge*] c'è una una bandierina [*Explain*]
B: sì sì [*Acknowledge*] sopra sì [*Clarify*]

10 Para un ejemplo ilustrativo de acción interpretativa *a posteriori* de reconocimiento relacionada con el valor primario del tipo de texto, véase Savy, Solís García 2008, 237-9.

Esta interacción está gestionada muy egocéntricamente por uno de los dos participantes (aunque de forma alternada); cada uno de los participantes, en su papel de hablante, se limita a controlar que su interlocutor lo siga en las descripciones y a comprobar las semejanzas del contenido de su propia viñeta con las de su interlocutor.

En español, en cambio, se da un alto número de jugadas *Question* de todos los tipos: *Query_y*, pero también *Info_Request*, *Query_w* y *Check*. Esto es indicativo de una actitud del hablante que tiende a involucrar al interlocutor, a hacerlo partícipe del juego y de la tarea, requiriendo contribuciones comunicativas que normalmente no parten de sus propias hipótesis o del propio dibujo del enunciador. El índice de correlación entre las jugadas télicas y las de distracción y de relleno lo sitúa en una posición baja de operatividad respecto al italiano. Encontramos un ejemplo de diálogo español que asume la forma de un *Questioning* genérico en:

(3) [B02ES]
A: ¿ y el pico del pato ? [*Info_Request*] ¿ que tiene [*Query_w*]
B: ¿ qué pasa con el pico del pato ? [*Hold*]
A: no sé [*Reply*] di+ dime cómo es [*Info_Request*]
B: habla tú un rato, tío, que yo llevo hablando aquí to'l rato [*Action_dir*]
A: pues es normal, no sé [*Reply*]
yo veo.. un pico tiene dos partes y hace una una curva así [*Explain*]
yo la veo normal [*Clarify*]
B: ¿ una curva así como ? [*Query_w*]

Del ejemplo se deduce claramente el esfuerzo de obtener información por parte de ambos hablantes, mediante la implicación directa y explícita del interlocutor en la actividad descriptiva: la masiva presencia de jugadas *Question* es índice de un fuerte grado de implicación. Se añade al cuadro la casi ausencia de las jugadas *Action_dir* y *Open_option* que corresponden a una estrategia de dominio interaccional y a una limitación de la libertad de acción y de expresión del interlocutor.

Por otro lado, en los cierres es significativa la presencia de *Fatic* y *Hold*, jugadas de relleno que desarrollan la función de mantener abierto el canal y 'aplazar' la respuesta. Las autoras, en el uso de estas últimas jugadas de relleno, leen la cara negativa de la falta de gestión 'fuerte'. El hablante renuncia a apremiar al otro para que entre en su esfera, en su propia perspectiva; esto conlleva una mayor autonomía, pero también menor eficacia en el desarrollo de la tarea: aumentan, en general, las ocasiones de ambigüedad y de dificultad porque nadie 'guía' la interacción. El hablante que hace de interlocutor intenta seguir y manifiesta atención con las *Fatic*, pero también en algunos casos manifiesta confusión con las *Hold*, se muestra desorientado, pero no interrumpe. En la dinámica comunicativa del diálogo español la atención está menos dirigida a la necesidad de solucionar la tarea y más a los aspectos interaccionales.

Las conclusiones a las que las estudiosas apuntan es que, a la hora de realizar el test de diferencias, los hablantes italianos y los españoles siguen distintas estrategias comunicativas. A la italiana le correspondería un estilo en el que el hablante intenta resolver la tarea con modalidades más centradas en el enunciador; por este motivo, en los diálogos estudiados, el hablante tiene menor propensión a ceder el turno y tiende a preferir el empleo de actos lingüísticos que le permiten tener bajo control la interacción, llevando de la mano a su interlocutor, con el objetivo de alcanzar el fin con éxito.

En la modalidad española, en cambio, se procede con una mayor autonomía de los hablantes, que da lugar a una modalidad de colaboración más paritaria y cooperativa. El desarrollo de estas estrategias, sin embargo, puede generar mayores problemas de comprensión, como revela el número significativo de acciones pragmáticas de distracción, o de relleno (*Hold*, *Fatic*, etc.), presentes en los diálogos, que demostraría cierta dificultad en proceder y cumplir con la tarea.

Partiendo de las dinámicas observadas en estos estudios anteriores, en este trabajo postulamos que el acto de habla de la *propuesta* se inserta en dos niveles de análisis, tanto desde el punto de vista interpersonal (el hablante que concibe la propuesta involucra colaborativamente en ella a su interlocutor, buscando su conformidad), como operativo. Efectivamente, en el tipo de diálogos analizados, la propuesta es, entre otras, una de las opciones para volver a poner en marcha un tópico que se ha agotado o para resolver algún problema comunicativo que se ha planteado.

Consideramos que el estudio del acto de habla de la propuesta, en tanto acto lingüístico típico de esta tipología dialógica, puede servir para comprobar si se corroboran o no las tendencias destacadas anteriormente: ¿se reflejan las dos tendencias estratégicas que los trabajos sobre los estilos comunicativos han sacado a la luz? Es decir, en los textos italianos, más centrados en el enunciador, ¿el hablante, con el fin de incidir en el comportamiento de su interlocutor, usa más propuestas que en los españoles? ¿Los hablantes españoles, más autónomos, manifiestan un menor recurso a las propuestas, acto potencialmente directivo? Y, en el caso de las propuestas que se dan con modalidades próximas en ambas lenguas, ¿tienen las mismas características o podemos diferenciar tendencias a manejar estilos propositivos diferentes?

Basaremos este estudio en la medición de ocurrencias de propuestas en los diálogos italianos y españoles, con el fin de determinar el papel que este acto desempeña con respecto al grado de involucración y de cooperación de los participantes en la realización de la tarea. Dentro del esquema metodológico adoptado **[fig. 1]**, consideramos que, si nuestra hipótesis es correcta, en los textos italianos deberíamos encontrar más *Action_directive* y *Open_option* que en los españoles, como ya parecen apuntar los resultados de los trabajos anteriores.

3.3 Corpus

Para responder a estas preguntas y confirmar la hipótesis de investigación inicial, analizaremos 16 diálogos orientados pragmáticamente con test de diferencias, etiquetados con las normas Pra.Ti.D, ampliando la duración del corpus estudiado por Savy y Solís García en 2008 y Solís García y Savy en 2012.

Ahora bien, hemos de precisar que las conversaciones que forman nuestro corpus actual no son conversaciones plenamente espontáneas, pues el diálogo inducido con un test de diferencias se aleja del texto dialógico típico por la utilización de un solo canal, el verbal (el hablante y el oyente no pueden verse), por una finalidad comunicativa marcadamente operativa, determinada por la solución del juego y, por consiguiente, por un alto grado de atención por parte del hablante y del oyente. La toma de palabra es, sí, libre, pero, en cierto sentido, está condicionada, ya que se basa principalmente en pedir y facilitar información. La conversación espontánea prototípica se caracteriza por la participación simultánea de un hablante y un oyente que, en el mismo espacio y al mismo tiempo, se activan, construyen y negocian una relación interpersonal basada también en sus características psicosociales: el estatus de los papeles o la imagen (Calsamiglia Blancafort, Tusón Valls 1999).

Aunque estos textos no puedan definirse como diálogos prototípicos, gracias a algunas de sus características, representan un terreno adecuado para el análisis comparativo de la interacción, pues son adecuados para inducir determinadas estrategias, tener bajo control algunas variables y aislar las que se han de observar. Asimismo, la analogía y la invariabilidad del mismo marco textual nos permiten destacar las diferencias en las elecciones de estrategias pragmáticas adoptadas por los hablantes, enmarcándolas en los hábitos culturales eventuales, que condicionan o plasman tales elecciones.

Nuestro análisis se ha centrado en la identificación de las estrategias elegidas por los hablantes en estos diálogos a la hora de realizar propuestas, con el fin de estudiar diferencias eventuales en sus estilos comunicativos. Para ello, identificamos dos parámetros:

- la descripción de los estilos de cooperación, que, en este tipo de diálogos, están determinados por la finalidad del juego,
- el grado de implicación conversacional entre los hablantes en las propuestas (Allwood 2007).

Para el español seleccionamos 4 diálogos del corpus *Pra.Ti.D nelle lingue europee* y 4 diálogos del corpus *DiEspa*.[11]

[11] http://www.parlaritaliano.it/index.php/it/corpora-di-parlato/672-corpus-Pra.Ti.D-nelle-lingue-europee; http://www.parlaritaliano.it/index.php/it/corpora-di-parlato/792-corpus-diespa-dialogos-en-espanol.

Para el italiano seleccionamos 6 diálogos del corpus *Pra.Ti.D nelle lingue europee* y 2 diálogos del corpus *CLIPS, Corpora e Lessici dell'Italiano Parlato e Scritto*.[12]

Como puede verse en la tabla 1 (Diálogos españoles) y en la tabla 2 (Diálogos italianos) analizamos los intercambios de 32 hablantes, equivalentes a 2126 turnos de palabra en español (99 m 10 s de grabaciones) y a 2226 turnos en italiano (93 m 38 s de grabaciones).[13]

Tabla 1 Diálogos españoles

			Duración	**Turnos de palabra**
Español	Pra.Ti.D	A01ES	14 m 17 s	342
		A02ES	15 m 17 s	368
		B01ES	10 m 18 s	198
		B02ES	10 m 00 s	234
	DiEspa	A01BCN	12 m 14 s	261
		A02BCN	14 m 03 s	258
		A03BCN	11 m 40 s	189
		A04BCN	12 m 01 s	276
	Total		99 m 01 s	2126

Tabla 2 Diálogos italianos

			Duración	**Turnos de palabra**
Italiano	Pra.Ti.D	A01L	10 m 02 s	229
		A01N	14 m 17 s	361
		A02H	13 m 43 s	348
		B02B	10 m 02 s	242
		B03P	09 m 16 s	192
		B04R	15 m 28 s	336
	CLIPS	A01D	10 m 15 s	257
		A01M	11 m 15 s	261
	Total		93 m 38 s	2226

12 http://www.parlaritaliano.it/index.php/it/corpora-di-parlato/655-corpus-clips.

13 Nótese que, con una duración mayor de algunos minutos (6 minutos) en los diálogos españoles, se da un número de turnos ligeramente inferior.

3.4 El acto de habla de la propuesta

La búsqueda del vocablo *propuesta* en el *Diccionario de uso del español* (DUE) de María Moliner remite al verbo *proponer*, bajo el que encontramos la siguiente acepción: «Exponer una persona a otra un plan, trato, etcétera, buscando su conformidad para llevarlo a efecto: *Le propuse hacer el viaje juntos. Me ha propuesto la venta de su coche*» (Moliner 1998). En esta definición destaca un aspecto que, en la definición de *propuesta*, tal como aparece en la edición en línea del *Diccionario de la lengua española* de la RAE y ASELE (2014), «Proposición o idea que se manifiesta y ofrece a alguien para un fin», tan solo se infiere: la búsqueda de aprobación por parte del oyente. Consideramos esta peculiaridad su mayor carácter distintivo con respecto a otros actos de habla como, por ejemplo, la petición, con el que con frecuencia se asimila y del que, por lo contrario, podría diferir precisamente por esta característica.

En la conocida teoría de los actos de habla de Austin (1962) y Searle (1969; 1975; 1976), la *propuesta* no aparece entre los actos que los estudiosos analizan en sus trabajos más conocidos, con una excepción en Searle, cuando el autor utiliza un intercambio clasificado como *propuesta* en virtud del empleo de la forma *Let's* (1975, 61):

(1) Student X: *Let's go to the movies tonight.*
(2) Student Y: *I have to study for an exam.*

Sin embargo, inmediatamente después, Searle centra su atención exclusivamente en el segundo de los turnos del par adyacente que está analizando, con el fin de indagar los rechazos primarios y secundarios.

En nuestra opinión, el de la propuesta podría definirse como un acto locutivo en el que el hablante ofrece al oyente un espacio de intervención en la negociación del acto en cuestión. A fin de ahondar en su esencia, abordamos una breve comparación con el acto de la *promesa*, que tanto Austin como Searle analizan como acto paradigmático, y con el de la *petición*, por ser un acto muy indagado, junto con el *rechazo*.

Tanto en la petición como en la propuesta, a nivel de contenido proposicional, se hace referencia a un evento futuro; en ambos casos el hablante cree que el oyente puede realizar el acto (condición preparatoria), incluso lo desea (condición de sinceridad). Sin embargo, en el caso de la propuesta, se añade esa atención hacia el interlocutor descrita en Moliner en términos de *búsqueda de conformidad* (1998). Es este rasgo el que condiciona y define el acto mismo: el hablante, basándose sobre sus conocimientos y deseos, pone ante el oyen-

te[14] algo que, no solo quiere que el oyente lleve a cabo (petición), sino que también quiere que el oyente comparta, negocie y apruebe, sin dejar de comprometerse, a su vez, en la realización del acto, como ocurre en el acto de la promesa. A nivel perlocutivo, en los tres actos de habla se produce un beneficio: en el caso de la promesa el beneficio recae en el oyente, en la petición en el hablante, en la propuesta en ambos participantes en la interacción.

Por todas estas razones, consideramos que la propuesta, a nivel enunciativo, se configura como un acto directivo y a la vez compromisivo, caracterizado por una búsqueda constante de conformidad con el oyente y por una relación entre los hablantes que precisa de cierto grado de cooperación y negociación.

En los diálogos de nuestro corpus las *propuestas* aparecen en distintas etiquetas pragmáticas del modelo Pra.Ti.D. Encontramos propuestas etiquetadas como *Action_directive*, *Open_option*, *Align*, *Null*, *Explain*. En los apartados siguientes, detallaremos las ocurrencias en las dos lenguas con muestras textuales ilustrativas. Asimismo, veremos que, para el italiano, alguna propuesta aparece con etiquetas distintas que hemos agrupado como ‘otras jugadas’.

4 Recopilación de datos

Con el fin de delinear las tendencias estratégicas en nuestros diálogos, con respecto a las propuestas, hemos recogido dos tipos de datos: por un lado, el número total de las jugadas más directivas (*Action_directive* y *Open_option*), por otro, el número total de las propuestas, agrupadas según la etiqueta pragmática que las caracteriza: *Action_directive*, *Open_option*, *Align*, *Null*, *Explain* y *Otras jugadas*.

Al respecto, es necesario precisar algunos aspectos relativos a la jugada *Explain*, que ha resultado ser la más frecuente. En nuestros diálogos, con una *Explain* el hablante proporciona información sobre detalles presentes en su dibujo, apta para favorecer la consecución del fin. El interlocutor, a su vez, la recoge para comprobar si posee la misma información. Por defecto, en esta tipología dialógica, dicha jugada podría considerarse siempre como una propuesta,

14 Aunque, como es sabido, la etimología de una palabra no siempre ayuda a la hora de determinar su uso en la actualidad, el análisis del origen del término *proponer* en español y *proporre* en italiano confirma nuestra percepción de que al *pro-poner* algo a su interlocutor, el hablante, basándose sobre sus conocimientos y deseos, *pone ante el oyente* (*pro-pone*, del latín *prōpōnĕre* compuesto por el prefijo *pro-*, ‘ante’, ‘delante de’, ‘en favor de’, ‘partidario de’, y *pōnĕre*, ‘poner’) algo que, contrariamente a lo que ocurre en otros actos de habla ampliamente estudiados como, por ejemplo, la *petición* o la *invitación*, no solo desea que el oyente lleve a cabo, sino que también desea que el oyente apruebe, comparta, negocie con él y, de ser posible, se involucre en una acción conjunta.

ya que quien decide participar en el diálogo está dispuesto a colaborar con su interlocutor para encontrar diferencias en las viñetas. Para muestra de ello, observemos dos fragmentos, uno en español (4) y otro en italiano (5):

(4) [B02ES]
A: pero ¿seguro que hay diferencias en estos dibujos? (*Check*)
B: habrá, habrá (*Reply*) lo que pasa es que a lo mejor son más pequeñas las diferencias, hemos hecho todas las descripciones muy grandes (*Align*), por ejemplo, la nube de la izquierda tiene cuatro rayitas (*Explain*)
A: a ver, ¿cuatro? (*Check*) sí (*Acknowledge*)

(5) [A01L]
A: Marco andiamo di figura in figura (*Action_dir*) io parto col cane (*Explain*)
B: mh (*Acknowledge*) il cane (*Acknowledge*)
A: ci sei? (*Align*)
B: sì (*Reply_y*)

En (4) el hablante A expresa dudas sobre el método de búsqueda adoptado hasta el momento para cumplir con la tarea y pide confirmación a B (*Check*). B confirma (*Replay*), muestra que está en la línea del tópico de su interlocutor (*Align*) y, a la vez, con una jugada de descripción (*Explain*), le propone a su interlocutor que se fije también en detalles más pequeños, como las rayitas de una de las nubes. El hablante A interpreta la descripción de la nube como una propuesta, asiente (*Check*) y da una señal de confirmación (*Acknowledge*).

Asimismo, en el fragmento (5), la hablante A empieza con una exhortación inclusiva directiva (*andiamo*), etiquetada como *Action_Directive*, a la que sigue una descripción de su actuación inmediata –«io parto col cane» (*Explain*)– que, comunicativamente, equivale a proponer que centre su atención en el perro. B confirma dos veces (*Acknowledge*), A comprueba la atención de B (*Align*), finalmente, B asiente (*Reply_y*).

En conclusión, al tratarse de una jugada que, por la finalidad y las condiciones específicas de esta tipología dialógica puede interpretarse por defecto como una propuesta, la *Explain* no se ha incluido en el análisis de los estilos conversacionales en nuestros diálogos, en cuanto no nos ayudaría a trazar las tendencias específicas de los hablantes de cada lengua.

Son las jugadas menos condicionadas por la tipología textual las que nos permitirán sacar a la luz las estrategias más dependientes del contexto cultural que enmarcan los diálogos.

e-ISSN 2037-6588

4.1 Tendencias estratégicas: jugadas de *Influencing* y *Questioning*

Antes de abordar la recopilación de las enunciaciones que se interpretaban como *propuestas*, hemos intentado discernir, en un primer análisis, tendencias estratégicas más generales en las que se insertaría este acto de habla. Para ello, hemos analizado un número total de 1395 jugadas, 661 en español y 734 en italiano, especialmente significativas a la hora de examinar los diferentes estilos conversacionales en las dos lenguas. Al respecto, comparamos las jugadas de *Influencing* y *Questioning* por cada diálogo en cada lengua.

Las tablas 3 y 4 ilustran las ocurrencias de estas jugadas, en español e italiano respectivamente; en las figuras 2 y 3, calculamos sus porcentajes de ocurrencia global. Finalmente, con el fin de apreciar mejor las diferencias entre ambas lenguas, contrastamos los datos en dos gráficos comparativos: las jugadas de *Influencing* en la figura 4 y las jugadas de *Questioning* en la figura 5.

Tabla 3 Ocurrencias de jugadas *Influencing* y *Questioning* por cada diálogo español

Diálogo	**Influencing**		**Questioning**	
	Action Directive	Open Option	Questioning Sin Align	Align
A01ES	2	0	110	16
A02ES	5	0	110	11
B01ES	0	1	73	4
B02ES	2	2	48	4
A01BCN	0	0	56	11
A02BCN	2	4	59	10
A03BCN	1	0	86	5
A04BCN	1	0	31	7
Total	13	7	573	68

Tabla 4 Ocurrencias de jugadas *Influencing* y *Questioning* por cada diálogo italiano

Diálogo	**Influencing**		**Questioning**	
	Action Directive	Open Option	Questioning Sin Align	Align
A01L	3	4	53	19
A01N	2	3	97	6
A02H	22	9	122	23
B02B	12	3	20	9
B03P	10	0	64	4
B04R	6	3	82	26
A01D	8	4	51	7
A01M	5	8	42	7
Total	68	34	531	101

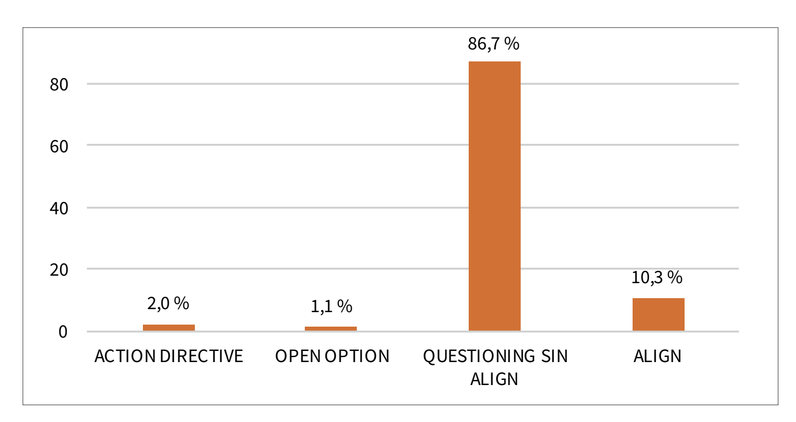


Figura 2 Porcentajes de ocurrencia global de jugadas *Influencing* y *Questioning* en diálogos españoles

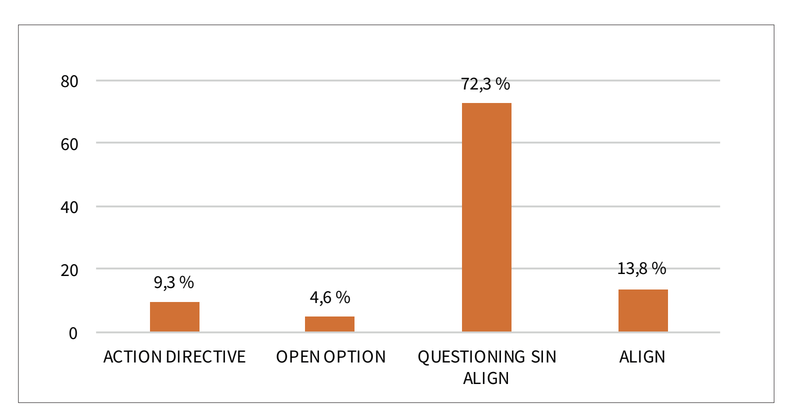


Figura 3 Porcentajes de ocurrencia global de jugadas *Influencing* y *Questioning* en diálogos italianos

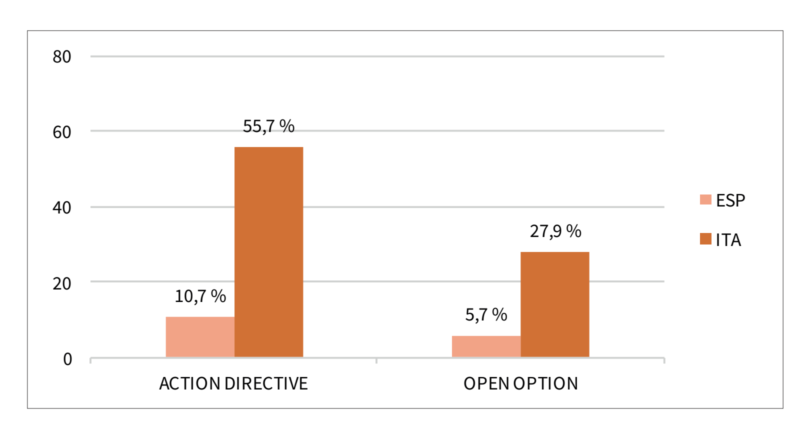


Figura 4 Comparación de porcentajes de ocurrencia global de jugadas *Influencing*

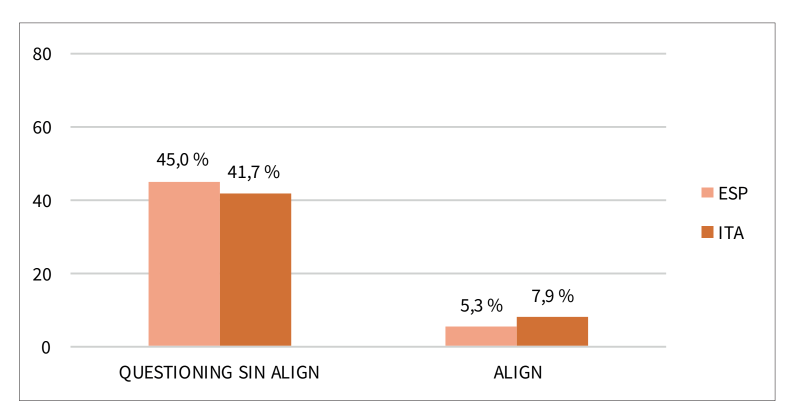


Figura 5 Comparación de porcentajes de ocurrencia global de jugadas *Questioning*

Como podemos apreciar, en los textos italianos las jugadas de *Influencing* son más frecuentes que en los textos españoles. También una jugada como *Align*, que se incluye en el modelo entre las jugadas *Questioning*, es más frecuente en los textos italianos que en los españoles, al existir dentro de las jugadas de *Questioning* posibilidades como las *Align*, que están más centradas en el hablante.

Respecto a las jugadas *Questioning*, estas son menores en los textos italianos, a pesar de que los diálogos italianos cuentan con un mayor número de turnos. Hemos excluido los datos de las jugadas *Align*, y los analizaremos aisladamente, ya que esta jugada posee unas características específicas: la mayoría de *Align* son preguntas que sirven para controlar dónde se encuentra nuestro interlocutor, si está alineado con nosotros. Se interpretan como una 'petición/propuesta' implícita de alineación.

4.2 Las propuestas en diálogos orientados pragmáticamente con *Test de diferencias*

Antes de comentar los datos, merece la pena precisar una cuestión metodológica que hemos mencionado en § 3.1. Teniendo en cuenta la simplificación ligada al modelo de análisis monodimensional, con la que nos enfrentamos en nuestra necesidad de formular una clasificación pragmática unívoca de los enunciados, hemos interpretado como propuestas algunas emisiones que, en otros contextos, podrían considerarse peticiones, o que podrían, incluso en ese mismo contexto, revestir ambas opciones. En esta fase de recopilación, el factor prosódico se ha revelado esencial.

Para determinar la función comunicativa primaria en términos de propuesta, hemos aplicado el siguiente método: un primer análisis a partir de los audios por parte de Nicoletta Santoni y un segundo análisis por parte de Inmaculada Solís García. Se han calculado como propuestas aquellas jugadas que ambas estudiosas han etiquetado como tales, dado el contexto, el cotexto y la expresión prosódica, otorgando preeminencia a aquellas jugadas en las que el enunciador manifiesta la oportunidad de ofrecer su idea al interlocutor con el fin de obtener su conformidad con ella.

Para ofrecer un ejemplo de ello, analicemos la presencia de la etiqueta *Null* entre las propuestas: si bien *Null* es una jugada con la que el hablante, en general, manifiesta la necesidad de alinear la discusión con el interlocutor, llamando su atención sobre un nuevo tópico, en este contexto, como puede verse en el fragmento (8), la llamada de atención sobre un nuevo tópico se interpreta como propuesta, pues se percibe claramente una búsqueda de conformidad del interlocutor por parte del hablante.

Hemos encontrado 86 propuestas en español y 156 propuestas en italiano.

Las jugadas que etiquetan las propuestas en nuestros diálogos, con exclusión de las mencionadas *Explain*, se ilustran en las tablas **5** (corpus español) y **6** (corpus italiano).

Tabla 5 Ocurrencias de jugadas interpretadas como propuestas por cada diálogo español

Diálogo	Action Directive	Open Option	Null	Align	Otras Jugadas
A01ES	0	0	2	8	0
A02ES	1	0	2	10	0
B01ES	0	1	2	4	0
B02ES	0	2	1	4	0
A01BCN	0	0	4	7	0
A02BCN	0	4	8	7	0
A03BCN	0	0	5	4	0
A04BCN	1	0	5	4	0
Total	2	7	29	48	0

Tabla 6 Ocurrencias de jugadas interpretadas como propuestas por cada diálogo italiano

Diálogo	Action Directive	Open Option	Null	Align	Otras Jugadas
A01L	1	2	5	16	0
A01N	0	2	7	6	1
A02H	0	8	4	20	1
B02B	1	2	4	8	2
B03P	2	0	1	4	1
B04R	0	2	5	21	1
A01D	0	4	6	6	0
A01M	0	8	1	7	0
Total	4	28	33	88	6

En los siguientes fragmentos de diálogos pueden verse muestras de propuestas etiquetadas como *Action directive* (6), *Open_option* (7), *Null* (8) y *Align* (9) en el corpus italiano:

(6) [A01L]
A: dove ce l'hai sta barchetta sullo sfondo?
B: sulla destra
A: con una bandiera in cima?
B: sì
A: e poi ce hai subito una nuvoletta che viene tagliata dal riquadro del-ll?
B: sì, che è uguale
A: che è uguale
B: invece nella nuvoletta partiamo-oo da sopra, (*Action_directive*) la nuvoletta che c'è a sinistra?
A: sì

(7) [A02H]
A: vediamo la macchina? (*Open_option*)
B: la macchina sì
A: allora ce l'ha il lo specchietto?
B: sì

(8) [A01N]
A: ehm e il cappello del del cavaliere (*Null*)
B: Sì è tipo quello là di Mario Bros

(9) [B02B]
A: partendo da quella più in basso (*Align*) ce ne sono sempre due
B: sì
A: di cui però la più lunga è quella che è in basso

De los datos presentados anteriormente, se observa que:

- el número de propuestas encontradas en el corpus en italiano duplica a las halladas en el corpus español;
- en los diálogos italianos las *Action_directive* son el doble que en español y las *Open_option* son el triple. Asimismo, en italiano hay una preponderancia representativa de jugadas de Influencing a la que, a nivel conversacional, se añaden seis propuestas, identificadas con otras etiquetas y todas las *Align* que, como ya destacamos, aunque en el modelo Pra.Ti.D caben dentro de las *Questioning*, en estos diálogos, se configuran como índice que nos permite validar el estilo comunicativo italiano;
- después de las jugadas *Explain*, excluidas por ser las jugadas más empleadas por defecto en este tipo de textos, la jugada preferida en ambas lenguas para proponer es la *Align*;
- a pesar de un ligero aumento de jugadas analizadas en italiano, podemos apreciar que el número total de preguntas es mayor en los textos españoles.

5 Discusión de datos: «¿Y si empezamos por arriba a la derecha?» vs «Allora, vogliamo partire dalle finestre della casa?»[15]

Comentaremos los datos en un primer análisis general; en un segundo momento, propondremos el examen específico de las propuestas.

15 Diálogos A02BCN y A01N, respectivamente.

5.1 *Influencing* vs *Questioning*

Como puede verse, se confirman las tendencias delineadas en trabajos anteriores sobre una mayor orientación directiva del italiano a la hora de cumplir con la tarea propuesta, corroborada por una mayor presencia de jugadas *Align* en italiano que, en esta tipología dialógica, puede interpretarse como indicativa de una tendencia a la supervisión y al control de la comunicación por parte del hablante, como puede verse en (10).

(10) [A01N]
A: vabbè ia un po' facciamo conto sia un po'
B: sì (*Align*) e poi il- quello di destra di questi due in basso un poco poco più in alto

El hablante italiano parece querer mantener el mayor control posible sobre la realización de la tarea y condicionar la acción de su interlocutor dirigiendo, de esta forma, el desarrollo comunicativo con mayor frecuencia que el hablante español, más orientado hacia un estilo cooperativo. Se configura, así pues, un estilo de colaboración subordinante, en el que el hablante parece tener en su mente un proyecto de trabajo en común, que intenta plantear a la atención de su interlocutor. Por comparación con el estilo comunicativo español, destaca la puesta en marcha de estrategias más directivas, reflejadas en una mayor presencia de jugadas *Action_directive* y de *Open_option*. Ejemplo de estas estrategias son los diálogos (5) para la *Action directive* y (7) para la *Open option*, analizados en § 4 y § 4.2, respectivamente.

En cambio, en los diálogos españoles, el hablante parece no tener tanto deseo de controlar la intervención de su interlocutor, como revela una menor presencia de *Action_directive* y de *Open_option*. Los participantes en la interacción tienden a trabajar autónomamente, involucrando poco al interlocutor en el desarrollo de la interacción, como si no quisieran influir en el otro con sus propuestas. Incluso, se preocupan menos por verificar si su interlocutor le está siguiendo (jugadas *Align* y *Null*). La estrategia preponderante para sacar adelante la tarea es la del *Questioning*, que representa un estilo más autónomo, basado en la colaboración y en la construcción de un espacio común a partir de un aporte genérico de información.

De esta manera, parece como si la contribución al cumplimiento del fin pudiera materializarse sin necesidad de que el hablante prevalezca con respecto al interlocutor. De ahí que, en español, más a menudo surjan problemas comunicativos, a causa del mayor grado de autonomía (Solís García, Savy 2012, 16-17).

Veamos si estas observaciones, fundamentadas en el análisis de las medidas de las ocurrencias de determinadas jugadas en nuestros diálogos, pueden corroborarse gracias al análisis de otros ám-

bitos lingüísticos. Para ello, hemos observado la construcción microlingüística de las propuestas efectivas encontradas en nuestras conversaciones.

5.2 Análisis cualitativo de las propuestas

En nuestros textos españoles, encontramos 9 propuestas, de las que 2 se etiquetan como *Action_directive* y 7 como *Open_option*, mientras que en los italianos hay un total de 32 propuestas: 4 *Action_directive* y 28 *Open_option*. Es como si el estilo italiano, a pesar de la tendencia más directiva que ha venido delineándose, necesitara mantener una mayor tendencia a la cortesía en las propuestas. Efectivamente, tratándose de un acto de habla en el que el hablante manifiesta su voluntad de influir en su interlocutor, el número más alto de jugadas *Open_option* podría interpretarse como atenuación de la petición. En el estilo español, en cambio, en el que se formulan menos propuestas, cuando estas aparecen, quizás se perciban como menos amenazadoras para la autonomía del hablante.

Para comprobar estas hipótesis, hemos querido observar la forma en la que se manifiestan las propuestas en italiano y en español. Recordemos que la jugada con una función primaria de propuesta, tal como la hemos definido, es la *Open_option*, en la que se manifiesta plenamente la doble fuerza ilocutiva (directiva y compromisiva) de la propuesta. En algunos casos, la *Action_directive*, dependiendo, entre otros aspectos, del cotexto y de los efectos prosódicos adecuados, también puede interpretarse como propuesta. Veamos, así pues, las modalidades formales más utilizadas para hacer propuestas por los hablantes de nuestros corpus.

La modalidad de *enunciación inclusiva* (EI) es aquella en la que el hablante se incluye en la propuesta utilizando la primera persona del plural *nosotros*; caracteriza todas las propuestas que se han etiquetado como *Action_directive* (2 casos para el español y 4 casos para el italiano). Asimismo, hay casos de propuestas EI que aparecen como *Open_option*: hallamos 3 casos para el español y 16 casos para el italiano. En las muestras (11), (12), (13) y (14), pueden verse algunos ejemplos:

(11) [A02ES]
A: a ver, de derecha a izquierda, *vamos a ver* (*Action_directive*)
(12) [A02BCN]
A: pues *vamos a empezar* otra vez (*Open_option*)
(13) [B02B]
A: allo’ vedi le dimensioni *ce le dobbiamo* dire se no qua (*Action_directive*)
(14) [A01L]
A: *vediamo* i piedi della panchina (*Open_option*)

La implicación explícita del hablante en la enunciación puede darse también en forma de *enunciación inclusiva interrogativa/interrogativa negativa* (EII), que contribuye a que la propuesta se perciba como más cortés (diálogos 15 y 16). Con modalidad EII encontramos 2 propuestas *Open_option* en español y 7 en italiano:

(15) [B02ES]
A: no nos *vamos a poner* a contar las rayas del mar ¿no? (*Open_option*)

(16) [A01N]
A: allora co- *vogliamo partire* dalle finestre della casa? (*Open_option*)

En algunos casos, hemos reconocido como propuestas actos con modalidad *enunciación no inclusiva* (E). En una *enunciación no inclusiva*, el hablante opta por manifestar una actitud más directiva hacia su interlocutor. El hecho de que aquí tales enunciados se puedan percibir como propuestas está ligado al tipo de información que posee cada hablante y la finalidad específica del tipo de diálogo analizado: en un diálogo orientado pragmáticamente con test de diferencias, los hablantes interactúan a partir de la misma información. Pese a que, como estamos viendo, el estilo comunicativo italiano se configura como más directivo, la necesidad de cumplir con una tarea de forma conjunta hace que incluso enunciaciones no inclusivas se interpreten como propuestas y no como instrucciones. Así que, en estos contextos dialógicos, el hablante puede buscar la conformidad de su destinatario incluso presentando la propuesta de forma impersonal (17), excluirse a sí mismo (18) o excluir al interlocutor (19):

(17) [A02BCN]
A: pero *bueno sería* contarlas (*Open_option*)

(18) [B04R]
A: *se tu parti* dal margine sinistro di quella nuvola grande (*Open_option*)

(19) [A01L]
A: *io parto* col cane (*Open_option*)

La modalidad E (1 caso para el español y 3 para el italiano) en nuestro modelo de análisis, no aparece, pues, con la etiqueta de *Action_directive*, sino con la etiqueta *Open_option*.

Por lo que concierne las propuestas etiquetadas como *Null* y *Align*, el hablante a menudo simplemente nombra un sustantivo para que el interlocutor centre su atención en un objeto; esta modalidad, que definimos *propuesta nominal*, puede encontrarse con entonación afirmativa (PNA):

(20) [A01ES]
A: el coche, el coche (*Null*)

(21) [B02B]
A: poi la barchetta (*Null*)

En caso de ocurrencias de PN en forma interrogativa (PNI), se aprecia un valor de cortesía:

(22) [A01BCN]
A: ¿el brazo del hombre? (*Align*)

(23) [A01N]
A cioè i due fari no? (*Align*)

Efectivamente, al emplear la modalidad interrogativa, ofrecemos al interlocutor una estructura abierta para transmitir una información no confirmada o desconocida, para que la acepte, la rechace o la complete. Nos estamos moviendo, así pues, en el nivel de la negociación de la información con nuestro interlocutor. De ahí que aparezca a menudo asociada al acto de habla de la propuesta.

6 Desarrollos futuros

En el presente trabajo, hemos incrementado el número de diálogos analizados respecto a otras investigaciones anteriores. Los resultados confirman las hipótesis formuladas en los estudios iniciales. Sin embargo, el corpus es aún exiguo. Tal vez, pueda acrecentarse con diálogos procedentes de otras variantes diatópicas.

Asimismo, vistos los límites determinados por las características de la tipología dialógica estudiada, consideramos útil una verificación de estos resultados en conversaciones más espontáneas, donde se pueda comprobar la tendencia general hacia un estilo más directivo en los diálogos italianos y más autónomo en los diálogos españoles.

Otro nivel de análisis que permitiría progresar en el conocimiento de las estrategias comunicativas tanto intralingüísticas como interlingüísticas que este trabajo no ha hecho más que esbozar, consistiría en el examen de las distintas modalidades de propuestas en español e italiano en diálogos espontáneos, de las estrategias de atenuación empleadas, etc.

Asimismo, esperamos que estos resultados puedan contribuir a la mejora de la enseñanza de la competencia pragmática en la didáctica del español como lengua extranjera. Si la pragmática, como suele afirmarse, se sitúa en «la distancia que existe a veces entre lo que literalmente se dice y lo que realmente se quiere decir» (Escandell

2013, 24), hay que considerar que cualquier estudio contrastivo de realizaciones de un acto lingüístico por parte de hablantes de diferentes lenguas y culturas, no puede sino contribuir a llevar los conocimientos teóricos al terreno de la aplicación didáctica. ¿Recibirá el acto de proponer la misma atención que el acto de pedir o de disculparse, o se dará por sentado que un italiano simplemente pueda limitarse a transferir sus competencias pragmáticas en español, por ser la L2 próxima a su L1? Como vimos, uno de nuestros intentos era el de cotejar los estilos comunicativos en español e italiano y, al respecto, creemos que los resultados conseguidos, debidamente desarrollados, podrían aportar información útil con respecto al diseño de actividades de ELE para italófonos y a la enseñanza del componente pragmático en el aula. Es, precisamente, en contextos de enseñanza-aprendizaje en los que la L1 y la L2 se perciben como afines, donde la *distancia* que describe Escandell, podría pasar desapercibida y ocasionar fenómenos de transferencia pragmática.

Bibliografía

Alfano, I.; Savy, R. (2012). «Los estilos conversacionales en la interacción dialógica: un análisis de las peticiones en italiano y en español». *Oralia*, 15, 35-62.
Alfano, I.; Savy, R. (2014). «La strategia del questioning nell'interazione dialogica: verso una definizione di continua pragmatico-funzionali». *Lingue e Linguaggi*, 12, 7-22. https://doi.org/10.1285/i22390359v12p7.
Alfano, I.; Savy, R. (2019). «Strategie pragmatiche di introduzione di un Topic discorsivo in dialoghi *task-oriented*: lingue a confronto». Nuzzo, E.; Vedder, I. (a cura di), *Lingua in contesto. La prospettiva pragmatica*. Milano: Studi AItLA9, 109-27.
Allen, J.; Core, M. (1997). *Draft of DAMSL: Dialog Act Markup in Several Layers (Draft 2.1)*. Technical report, Multiparty Discourse Group, Discourse Research Initiative. https://www.cs.rochester.edu/research/cisd/resources/damsl/.
Allwood, J. (1997). «Notes on Dialog and Cooperation». Jokinen, K.; Sadek, D.; Traum, D. (eds), *Proceedings of the IJCAI '97 Workshop "Collaboration, Cooperation and Conflict in Dialogue Systems"* (25 August 1997). Nagoya, Japan, 9-21.
Allwood, J. (2007). *Cooperation, Competition, Conflict and Communication*. Göteborg: Göteborg University.
Anderson, A.H. et al. (eds) (1991). «The HCRC Map Task Corpus». *Language and Speech*, 34(4), 351-66. http://dx.doi.org/10.3115/1075671.1075677.
Austin, J. (1962). *How to Do Things with Words*. London: Oxford University Press.
Bertomeu Pi, P. (2019) «Las peticiones en la conversación coloquial española y alemana: un acercamiento a sus tipos y formas». *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 79, 139-60. http://dx.doi.org/10.5209/CLAC.65653.
Blum-Kulka, S.; House, J.; Kasper, G. (eds) (1989). *Cross-Cultural Pragmatics: Requests and Apologies*. Norwood (NJ): Ablex.

Calsamiglia Blancafort, H.; Tusón Valls, A. (1999). *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel.
Carletta, J. et al. (1996). *HCRC Dialogue Structure Coding Manual*. Technical Report 82. Edinburgh: Human Communication Research Center, University of Edinburgh.
Carletta, J. et al. (1997). «The Reliability of a Dialogue Structure Coding Scheme». *Computational Linguistics*, 23(1), 13-32. https://www.researchgate.net/publication/230875908_The_Reliability_of_a_Dialogue_Structure_Coding_Scheme.
Carlson, L. (1983). *Dialogue Games: An Approach to Discourse Analysis*. Dordrecht: D. Reidel.
Contreras Fernández, J. (2004). *El uso de la cortesía y las sobreposiciones en las conversaciones. Un análisis contrastivo alemán-español* [tesis doctoral]. Valencia: Universitat de Valéncia. https://tinyurl.com/sebmh82k.
Cerrato, L. (2007). *Sulle tecniche di elicitazione di parlato semispontaneo*. Technical Report, progetto CLIPS. http://www.clips.unina.it/it/documenti/2_tecniche_di_elicitazione_dialogica.pdf.
Cortés Velásquez, D. (2017). «Cancelar una cita como estrategia de rechazo postergado: resultados e implicaciones didácticas de un estudio transcultural». *Euroamerican Journal of Applied Linguistics and Languages*, 4(2), 115-34. http://dx.doi.org/10.21283/2376905X.7.101.
De Leo, S.; Savy, R. (2007). «Specifiche per l'etichettatura pragmatica dei testi in Pra.Ti.D». *Parlaritaliano.it*. https://www.parlaritaliano.it/attachments/article/645/Pra.Ti.D_Normario_per_annotazione_pragmatica.pdf.
Escandell, M.V. (2013). *Introducción a la pragmática*. Barcellona: Ariel.
Esperanza, L. (2012). *"Discúlpeme señora, pero seguramente van a poder poner una silla extra a la mesa, ¿no?". Un análisis conversacional comparativo sobre la competencia pragmática en usuarios nativos y no-nativos del español* [trabajo de fin de Máster]. Stockholm: Stockholm University. https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A536987&dswid=-3979.
Félix-Brasdefer, J.C. (2008). *Politeness in Mexico and the United States: A Contrastive Study of the Realization and Perception of Refusals*. Amsterdam: John Benjamin Publishing Co.
Félix-Brasdefer, J.C. (2019). *Pragmática del español: contexto, uso y variación*. London; New York: Routledge.
Félix-Brasdefer, J.C.; Hasler-Barker, M. (2015) «Complimenting in Spanish in a Short-Term Study Abroad Context». *System*, 48, 75-85. https://doi.org/10.1016/j.system.2014.09.006.
Gouverneur, G. (2006). «Marcas orales de hablantes nativos italianos estudiantes de ELE». Balmaseda Maestu, E. (ed.), *Las destrezas orales en la enseñanza del español L2-LE = Actas del XVII Congreso Internacional de Asele* (27-30 de septiembre de 2006). Logroño: Universidad de Logroño, 597-608. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/17/17_0597.pdf.
Jönsson, A. (1995). «Dialogue Actions for Natural Language Interfaces». *Proceedings of the 14th International Joint Conference on Artificial Intelligence (IJCAI'95)* (Montreal, 20-25 August 1995), vol. 2. San Francisco: Morgan Kaufmann Publishers Inc., 1405-11. https://dl.acm.org/doi/10.5555/1643031.1643081.

Lenarduzzi, R. (1991). «Pragmática contrastiva de las fórmulas de saludo en español e italiano. Estrategias didácticas». *Rassegna italiana di linguistica applicata*, 23(2), 191-201.
Lenarduzzi, R. (1994). «Pragmática contrastiva de las fórmulas de saludo en español e italiano: congratulaciones y condolencias». *Rassegna iberistica*, 51, 19-33. http://lear.unive.it/jspui/bitstream/11707/6263/1/51.2%20pragmatica%20contrastica.pdf.
Mariottini, L. (2007). *La cortesia*. Roma: Carocci.
Márquez Reiter, R. (2000). *Linguistic Politeness in Britain and Uruguay: A Contrastive Study of Requests and Apologies*. Amsterdam: John Benjamins.
Moliner, M. (1998). *Diccionario de uso del español*. 2 vols. Madrid: Gredos.
Pascual Escagedo, C. (2012). «Estrategias para la toma y cesión de los turnos de habla en la conversación de estudiantes italianos de E/LE y españoles de I/LE». Hernández, C.; Hernández González, C.; Carrasco Santana, A.; Álvarez Ramos, E. (eds), *La Red y sus aplicaciones en la enseñanza-aprendizaje del Español como Lengua Extranjera*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 389-402. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/22/22_0037.pdf.
Pean, V.; Williams, S.M.; Eskenazy, M. (1993). «The Design and Recording of ICY, A Corpus for the Study of Intraspeaker Variability and the Characterization of Speaking Styles». *Proceedings of Eurospeech '93* (Berlin, 19-23 September 1993). ISCA Archive, 627-30. https://www.isca-speech.org/archive/eurospeech_1993/pean93_eurospeech.html.
Placencia, M.E.; Padilla, J.A. (eds) (2020). *Guía práctica de pragmática del español*. London; New York: Routledge.
Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española (2014). *Diccionario de la lengua española*. 23a ed., versión 23.3 en línea. https://dle.rae.es.
Reyes, G. (2018). *Palabras en contexto. Pragmática y otras teorías del significado*. Madrid: Arco/Libros.
Robles Garrote, P. (2016). «La transferencia pragmática en el aprendizaje de lenguas afines: análisis de interacción escrita en español e italiano». *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 68, 322-49. https://doi.org/10.5209/CLAC.54533.
Savy, R.; Castagneto, M. (2009). «Funzioni comunicative e categorie d'analisi pragmatica: dal testo dialogico allo schema xml e viceversa». Ferrari, G.; Benatti, R.; Mosca, M. (a cura di), *Linguistica e modelli tecnologici di ricerca = Atti del XL Congresso della Società di Linguistica Italiana* (21-3 settembre 2006). Roma: Bulzoni, 559-79.
Savy, R.; Solís García, I. (2008). «Strategie pragmatiche in italiano e spagnolo a confronto: una prima analisi su corpus», en Voghera, M. (a cura di), «Testi e linguaggi», *Lingua e testi: verso una grammatica comune*, 2, 214-42. http://elea.unisa.it:8080/jspui/handle/10556/570.
Searle, J. (1969). *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
Searle, J. (1975). «Indirect Speech Acts». Cole, P.; Morgan, J. (eds), *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*. New York: Academic Press, 59-82.
Searle, J.R. (1976). «A Classification of Illocutionary Acts». *Language in Society*, 5, 1-23. https://doi.org/10.1017/S0047404500006837.
Sinclair, J.M.; Coulthard, M. (1975). *Towards an Analysis of Discourse: The English Used by Teachers and Pupils*. London: Oxford University Press.

Solís García, I. (2005). «Análisis contrastivo de relatos conversacionales en español L1, italiano L1 y español LE de hablantes italianos». Blini, L.; Calvi, M.V.; Cancellier, A. (a cura di), *Linguistica contrastiva tra italiano e lingue iberiche = Atti del XXIII Convegno Associazione Ispanisti Italiani* (Palermo, 6-8 ottobre 2005). Roma: Instituto Cervantes, 532-49. https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/22/II_33.pdf.

Solís García, I.; León Gómez, M. (2017). «La adquisición de las respuestas afirmativas en ELE por parte de aprendices italianos». *MarcoELE*, 24, 243-67. https://marcoele.com/descargas/24/15.sistema-codificacion-interpretacion-solis_leon.pdf.

Solís García, I.; Savy, R. (2012). «Diferentes estrategias comunicativas en diálogos *Task-oriented* españoles e italianos». Cassol, A.; Guarino, A.; Mapelli, G.; Matte Bon, F.; Taravacci, P. (a cura di), *Il dialogo. Lingue, letterature, linguaggi, culture = Atti del XXV Convegno Associazione Ispanisti Italiani* (Napoli, 18-21 febbraio 2009). Roma: AISPI Edizioni, 443-57. https://tinyurl.com/efmwa3vm.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 44 – Num. 116 – Dicembre 2021

Duques, princesas y arzobispos: la fecha de redacción de *Virtud, pobreza y mujer*, de Lope de Vega

Daniel Fernández Rodríguez
Universitat de València, Espanya

Abstract This article argues that *Virtud, pobreza y mujer*, a play by Lope de Vega, was probably written in early 1616, and not between 1612 and 1615, as previously believed. The analysis focuses on the play's second act; in particular, the article examines different allusions to contemporary personalities, such as the archbishop Pedro González de Mendoza y Silva (1571-1639), the princess – and future queen – Isabel de Borbón (1602-1644), and, finally, Jorge de Cárdenas y Manrique (ca. 1592-1644), 4th Duke of Maqueda.

Keywords Lope de Vega. Virtud, pobreza y mujer. Pedro González de Mendoza y Silva. Isabel de Borbón. Jorge de Cárdenas y Manrique (4th Duke of Maqueda).



Peer review

Submitted 2021-03-17
Accepted 2021-03-19
Published 2021-12-06

Open access



Citation Fernández Rodríguez, D. (2021). "Duques, princesas y arzobispos: la fecha de redacción de *Virtud, pobreza y mujer*, de Lope de Vega". *Rassegna iberistica*, 44(116), 403-414.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/17/002

Poco a poco, los esforzados lopistas vamos reconstruyendo el que a día de hoy constituye todavía uno de los mayores rompecabezas de la filología española: la cronología de las comedias de Lope. El objetivo de estas líneas no es otro que sumar un grano de arena a tan encomiable labor: a partir de distintas alusiones a personajes históricos, todas ellas situadas en el segundo acto de la pieza que me propongo estudiar, quisiera aportar los indicios suficientes para ubicar a comienzos de 1616 la fecha de composición de *Virtud, pobreza y mujer*.[1]

Porque, de hecho, si la obra ha suscitado la atención de los estudiosos, ha sido gracias en buena medida a la estupenda y polémica dedicatoria, dirigida al poeta Giambattista Marino, que antepuso Lope a la comedia al publicarla en la *Parte XX* (1625) de las suyas,[2] y merced también a las variopintas huellas intertextuales de ida y vuelta detectadas en la pieza, que incumben a escritores como Masuccio y Góngora, por un lado, o María de Zayas, por otro, quienes inspiraron y aprovecharon, respectivamente, no pocos pormenores de la obra.[3] Muy poco se ha discutido, en cambio, sobre su fecha de redacción.

En su famosa *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Morley y Bruerton (1968, 269) fijaron el intervalo comprendido entre 1612 y 1615 como el arco cronológico más plausible para la escritura de *Virtud, pobreza y mujer*; en particular, establecieron el año 1615 como el más probable. Años después, Donald McGrady (2010, 7 y 152), en su edición de la comedia, apostó por 1615 a raíz de una referencia al traslado del arzobispo Pedro González de Mendoza y Silva (1571-1639) desde Granada a Zaragoza. El problema es que, contrariamente a lo que afirma McGrady, que sitúa dicho traslado en 1615, el ar-

Este artículo se ha beneficiado de mi participación en los proyectos de investigación *Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega* (PGC2018-094395-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, *Teatro español y europeo de los siglos XVI y XVII: patrimonio y bases de datos* (PID2019-104045GB-C54) y *CATCOM/DICAT. Bases de datos integradas del teatro clásico español (segunda fase)* (PID2019-104045GB-C51), financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

1 La comedia no ha dejado huella alguna en la documentación teatral conocida; así puede comprobarse gracias a una consulta en el *DICAT*, dirigido por Ferrer Valls (2008).

2 Contamos con una excelente edición de la dedicatoria a cargo de Fausta Antonucci (2013). Véanse, además, los trabajos de Alonso (1972), Scamuzzi (2011), Antonucci (2014) y d'Artois (2014).

3 McGrady (2010, 7-11) identificó la novela trigesimonovena de *Il Novellino* de Masuccio como la fuente principal de *Virtud, pobreza y mujer*, juicio ratificado por la mayor especialista en la influencia del Salernitano en las letras españolas, Diana Berruezo Sánchez (2015, 200-3); sin embargo, en fechas recientes se ha aducido que Lope pudo valerse del plagio de la *novella* de Masuccio a cargo de Niccolò Granucci (Fernández Rodríguez 2019a). Por otro lado, Dolfi (1983, 279-81), McGrady (2010, 18-19) y d'Artois (2014) han abordado la posible huella –descubierta por Jammes (1967, 496-8)– de *Las firmezas de Isabela*, comedia gongorina, en *Virtud, pobreza y mujer*. Finalmente, del posible influjo de la pieza de Lope en una novela de María de Zayas se ha ocupado Fernández Rodríguez (2018).

zobispo no abandonó su cargo en Granada hasta el 8 de febrero de 1616, fecha en la que asumió idénticas responsabilidades en la capital aragonesa.[4] La mención de Pedro González de Mendoza se produce en el contexto de una escena madrileña en la que el criado Julio trata de convencer a una timorata Isabel, la protagonista pobre y virtuosa que da título a la pieza, de que pida limosna para rescatar a su esposo, cautivo en Berbería, razón por la que nombra a distintos nobles y personajes ilustres que podrían socorrerla, entre ellos al duque de Pastrana[5] y a su hermano, el arzobispo de marras:

ISABEL Soy nueva, estoy temerosa.
JULIO Para el duque de Pastrana
no hay disculpa: llega, dobla
esa condición esquiva.
ISABEL Julio, no me descompongas.
JULIO El arzobispo, su hermano,
adonde España atesora
tantas virtudes y letras
que ya lo es de Zaragoza
con llanto igual de Granada,
viene con él. ¿Qué te asombras?
(*Virtud, pobreza y mujer*, vv. 1506-1516)[6]

Como decía, Pedro González de Mendoza fue arzobispo de Granada hasta el 8 de febrero de 1616; el copioso llanto con que, al decir de Julio, lloran los granadinos su partida, equiparado por su abundancia –«con llanto igual»– a las muchas «virtudes y letras» del franciscano, podría no ser un elogio cualquiera, sino deberse a la gran labor de mecenazgo cultural que emprendió en la ciudad andaluza.[7] En cualquier caso, estos versos constituyen una referencia importantísima para fechar la comedia, cuya datación cabe situar, pues, a partir del 8 de febrero de 1616 y, se diría, probablemente no muchos meses más acá, dado que el verso «que ya lo es de Zaragoza» parece

4 Sobre los años granadinos de Pedro González de Mendoza y Silva –por error, McGrady (2010, 7 y 152) transcribe el primer apellido como «Gómez»–, véase Peinado Guzmán 2015. A la zaga de McGrady, otros críticos hemos adoptado el año de 1615 como fecha de composición de *Virtud, pobreza y mujer* (así, por ejemplo, Fernández Rodríguez 2019b).

5 Se trata de Ruy Gómez de Silva Mendoza y de la Cerda (1585-1626), tercer duque de Pastrana, que llegó a ser embajador, consejero de Estado y gentilhombre de cámara de Felipe III y Felipe IV, y al que Lope dedicó *Adonis y Venus*, impresa en la *Parte XVI* en 1621; véase la edición crítica de esta comedia, a cargo de Blanco y Joannon (2017, 267-8). El hermano menor del duque, Francisco de Silva y Mendoza, fue el creador de la Academia Selvaje, vigente entre 1612 y 1614, en la que participaron Lope, Cervantes y otros escritores, como es bien sabido.

6 Las citas de la comedia proceden de la edición consignada en la bibliografía.

7 Para más detalles, Peinado Guzmán 2015.

implicar que el nuevo cargo del arzobispo (y otro tanto cabría deducir, en cierto modo, del lamento de los granadinos) era aún reciente en el momento en que Lope escribió estos versos. Todo lo cual casaría bastante bien con la fecha de 1615, la más probable según Morley y Bruerton (1968, 269).

Pero hay más datos que nos permiten afirmar que Lope redactó *Virtud, pobreza y mujer* a principios de 1616. En el mismo cuadro citado anteriormente, un poco más adelante, topamos con los siguientes versos:

JULIO ¡Harto bien negociaremos!
Mas, si tanta pena tomas,
dale al rey un memorial
–que en su piedad generosa
y cristianísimo celo
hallarás, como conozca
tu necesidad, remedio–,
o a la princesa española,
si tenemos tanta dicha
que alguno a sus pies te ponga.
(*Virtud, pobreza y mujer*, vv. 1535-1544)

Como era de esperar, el rey aludido no es otro que Felipe III, el *Piadoso*, según se deduce fácilmente no solo por el énfasis en su «piedad generosa», sino también por el transcurso de la escena, en la que se mencionan diversos personajes contemporáneos que podrían favorecer a la desamparada protagonista, como los ya aludidos y otros muchos, alguno de los cuales abordaremos aquí.[8] Mucho más interesante resulta, a efectos cronológicos, la alusión a esa «princesa española», que obliga asimismo a situar la fecha de composición de la comedia en 1616. En contra de la opinión de McGrady (2010, 153), quien se inclina por suponer que se trata de Ana de Austria (1601-1666), hija de Felipe III y de Margarita de Austria, la tal princesa, a mi juicio, no puede ser otra que Isabel de Borbón (1602-1644), futura esposa de Felipe IV e hija del rey Enrique IV de Francia y de María de Médici. Las dos princesas habían sido protagonistas, a finales de 1615, de unas dobles nupcias que respondían a los intereses políti-

8 Otras referencias a lo largo de la comedia, como la expulsión de los moriscos (vv. 1264 y 2549-2550), anclan también la acción en tiempos de Lope, lo cual no es óbice para que una alusión suelta a Carlos V (v. 2373), poco clara, y en cualquier caso muy secundaria, pudiera hacer pensar por un momento que la trama tiene lugar en tiempos del Emperador. Una comedia así, de corte novelesco y con tan pocos asideros históricos, presenta una cronología difusa y sumamente laxa (como tantas otras piezas lopescas), pero en escenas como la presente apela sin tapujos a la pura actualidad; coincido entonces, a este último respecto, con la interpretación de McGrady (2010, 153).

cos de ambos reinos, el español y el francés: Ana de Austria se desposó con el futuro rey de Francia, Luis XIII, e Isabel de Borbón hizo lo propio con el infante Felipe, el que sería después Felipe IV. La ceremonia oficial del intercambio de las princesas, que constituyó todo un acontecimiento, tuvo lugar el 9 de noviembre de 1615 en la frontera franco-española, más concretamente en el islote que forma el río Bidasoa en su desembocadura, conocido como isla de los Faisanes. Asistieron al acto miles de curiosos espectadores, entre ellos el propio Lope, que rememoró el suceso en la comedia titulada *Los ramilletes de Madrid*, escrita a finales de 1615 (Wright 2012, 469-70).

Pues bien, Isabel de Borbón llegó a Madrid el 19 de diciembre de 1615 y «su vestido 'a la francesa" se trocaba al día siguiente, como el de sus damas, en galas 'a la española'» (Pizarro Llorente 2009, 341), mientras que Ana de Austria, por su parte, se encontraba ya en Francia por las mismas fechas. De ahí que el calificativo de *española* no tenga otro sentido que el de subrayar esa cualidad recientemente adquirida por la princesa venida de Francia, así como el gusto que enseguida adquirió por las costumbres de la corte que la acogía. En efecto, y al contrario que Ana de Austria, que no entró con buen pie en los salones de Versalles y no fue tan bien recibida en la corte francesa, «doña Isabel gozaba de una mayor libertad en Madrid, había aceptado voluntariamente vestirse a la española, y sus damas se encontraban bien alojadas y remuneradas» (Pizarro Llorente 2009, 343). Así pues, la identificación de «la princesa española» con Ana de Austria, propuesta por McGrady, resulta sumamente problemática, puesto que en 1616, cuando a todas luces se escribió *Virtud, pobreza y mujer* (recordemos que McGrady la considera compuesta en 1615), doña Ana se encontraba ya en Francia, a raíz de su matrimonio con el rey Luis XIII; si fuera así, no tendría sentido que Julio especulara con la posibilidad de despertar la piedad («que alguno a sus pies te ponga», v. 1544) de la hija de Felipe III, comoquiera que ya no residía en España. Por lo demás, en una escena ambientada en Madrid, la alusión a «la princesa española» solo puede tolerarse si se refiere a una extranjera (de otro modo, resultaría una perogrullada de lo más torpe): dicha mención (lo mismo que la del arzobispo) tiene un claro sabor a novedad, como escrita hacia 1616, cuando la condición *española* de la recién llegada debía y podía aún recalcarse, antes de que –más allá del origen geográfico de la futura reina de España– se diera naturalmente por sentada.

La tercera razón para fechar la comedia hacia 1616 se sustenta en la biografía del duque de Maqueda, al que se alude en la misma escena que venimos analizando. En este caso, el criado Julio está particularmente convencido de que Isabel podrá despertar la piedad del duque y lograr así que se le otorgue la cuantía necesaria para rescatar a Carlos, puesto que su amado cayó cautivo durante su estancia como soldado en el enclave de Orán, el próximo destino del duque:

Mira al duque de Maqueda,
que se parte a Orán agora:
piedad tendrá, pues don Carlos
se perdió por ganar honra
en las campañas de Orán.[9]

El duque de Maqueda en cuestión es Jorge de Cárdenas y Manrique (ca. 1592-1644), al que en enero de 1616 se nombró oficialmente gobernador de Orán y Mazalquivir, aunque a finales de 1615 ya se le había elegido para desempeñar tal cargo (Alonso Acero 1997, 186 y 206). Sin embargo, apenas recibido el nombramiento, el duque esgrimió que por causa de unos pleitos y otros asuntos particulares no podría efectuar el viaje hasta mayo. No debió de ser así, porque en una sesión del Consejo de Guerra celebrada en junio se le urgió a que se trasladara sin más dilaciones a Orán para hacerse cargo de sus tareas como gobernador, dado que su antecesor, el conde de Aguilar, reclamaba regresar a la Península (Alonso Acero 1997, 186). La amonestación no surtió efecto, y el mismo Consejo de Guerra estudió el 27 de julio la posibilidad de enviar un gobernador interino hasta que el duque de Maqueda pudiera desplazarse a Orán. En una carta fechada el 16 de agosto, el propio duque afirmaba haber recibido un oficio de Su Majestad ordenándole que se incorporara a su puesto en Orán, lo cual prometía hacer de inmediato. Tampoco esta vez cumplió su palabra, pues no tomó posesión de las plazas norteafricanas hasta el 24 de octubre de 1616 (Alonso Acero 1997, 186 y 206).[10]

Pero volvamos a nuestra comedia. Todavía en el segundo acto, justo en el cuadro siguiente al que nos ocupaba –la acción se traslada ahora de Madrid a Tremecén, donde Carlos permanece cautivo–, se vuelve a aludir al duque:

9 *Virtud, pobreza y mujer*, vv. 1497-1501.

10 Esta demora en incorporarse, que no era ni mucho menos un hecho infrecuente en la época, pudo deberse en parte a que el cargo, tradicionalmente codiciado por las familias más importantes de la aristocracia (los Córdoba, los Guzmán, los Arellano…), había perdido parte de su prestigio, y tal vez por ese motivo le pareciera al duque que no satisfacía sus aspiraciones ni su condición de grande de España (Alonso Acero 1997, 191-3). En su descargo hay que decir, no obstante, que, conocedor de las lamentables condiciones en que se encontraba la guarnición de las dos plazas, reunió a su costa, antes de embarcar, 184 soldados. Más aún, a poco de llegar a Orán y Mazalquivir, y en vista de las penurias que sufrían, empeñó todas sus joyas «de oro y diamantes» para ayudar así a paliar la muy precaria situación (Alonso Acero 1997, 189). Fuera o no un buen gobernador, el cargo le proporcionó la oportunidad de participar en algunos episodios más o menos heroicos con que pudo alimentar sus deseos de gloria, y para que tales hechos fueran del conocimiento general y le ayudasen en su afán de ganarse el favor de la Corona, encargó ponerlos por escrito en un panfleto que apareció en Sevilla en 1619 con un título que revela bien sus intenciones: «Recopilación de las heroicas hazañas y famosos hechos del Excelentísimo Duque de Maqueda, virrey de Orán […] en este año de 1619» (véase la entrada correspondiente en el *Diccionario Biográfico* de la Real Academia de la Historia).

ALÍ — ¿Qué sabes, Carlos, de Orán?
CARLOS — No más de que han proveído
al gran duque de Maqueda,
y que mi soldado queda
en nuestra tierra afligido
en no juntar mi rescate,
que mi tío se ofendió
de que me casase yo
y no hay quien de darle trate.
Solo dice que Isabel
vendió su pobre hacendilla.[11]

Habrá tiempo de abordar el significado de ese *proveído*. Antes de nada reparemos no obstante en que don Carlos no informa sobre lo que ocurre en Orán en el momento en que habla, sino sobre un pasado más o menos cercano. El moro Alí, que acaba de comprar a don Carlos como esclavo, le pregunta acerca de cuanto se cuece en el enclave español, adonde enviaron al protagonista tras haber sido arrestado en Toledo[12] y donde residió hasta que lo capturó un moro, que fue quien se lo vendió a Alí. Así las cosas, aunque sea difícil establecer una cronología precisa, no debemos olvidar que todo lo que aquí cuenta don Carlos (también los datos personales, que el público ya conoce: cómo su tío se niega a rescatarlo, al contrario que Isabel…) llegó a sus oídos durante su estancia en Orán, periodo situado en el primer entreacto de la comedia (en el primer acto deambula por Toledo,[13] mientras que el segundo nos lo muestra ya preso en Tremecén). Es decir, que las noticias a las que alude le llegaron en una fecha anterior en el tiempo al cuadro precedente, en el que Isabel y Julio, que ya habían recibido noticia del paso de Carlos por Orán y de su posterior cautiverio,[14] comentan que el duque se encuentra aún en España. Por consiguiente, de la afirmación del galán no puede inferirse en ningún caso que don Carlos alcanzara a ver a Jorge de Cárdenas, puesto que, cuando aquel vivió en Orán, el du-

11 *Virtud, pobreza y mujer*, vv. 1666-1676.

12 Nada menos que por haberle quitado la vida a otro galán tras una acalorada partida de cartas en casa de una prostituta. Gracias a la virtud, el tesón y la firmeza de Isabel, Carlos terminará no obstante por arrepentirse de su conducta.

13 En Toledo, se casa a escondidas con Isabel y luego la abandona, todo lo cual, unido a sus correrías nocturnas y al homicidio mencionado, provoca el enfado de su tío y que nadie trate de pagar su rescate («no hay quien de darle trate», v. 1674).

14 De hecho, Isabel comenta la noticia del cautiverio al poco de empezar el segundo acto: «Julio después –Julio, un hombre / que le sirve– trujo nuevas / de que quedaba cautivo, / porque, alargando la rienda / una noche en Berbería / de la demás soldadesca, / le prendió un alarbe moro; / y, porque tuvo sospecha / que era caballero, pide / con temeraria insolencia / mil y docientos ducados» (vv. 1091-1101).

e-ISSN 2037-6588

que todavía no había partido hacia su nuevo destino, como sabemos gracias al testimonio de Julio e Isabel.

Es hora ya de ocuparnos del significado de ese *proveído*, que he querido postergar porque el contexto de la trama ayuda a comprender que, en estos versos («No más de que han proveído / al gran duque de Maqueda»), no tiene el sentido hoy más corriente de 'provisto, abastecido', sino que se emplea según la tercera acepción del verbo *proveer* que recoge el *Diccionario de Autoridades*: «dar o conferir alguna dignidad, empleo u otra cosa». No de otro modo lo utiliza Lope en el caso más similar que he podido rastrear en una obra suya.[15] En efecto, Carlos se refiere al nombramiento de Jorge de Cárdenas como gobernador de Orán. La ausencia de más especificaciones y, sobre todo, el previo aviso de que el duque estaba a punto de partir implican forzosamente que la novedad a la que se refiere Carlos no es otra que la flamante designación del duque, y no, como tal vez pudiera pensarse en una primera lectura, el hecho de que lo hubieran abastecido (de víveres, tropas, etc.); circunstancia que, por lo demás, ocurría con cierta frecuencia, y que en cualquier caso no resultaría tan extraordinaria como, justamente, que quien estuviera al mando de la fortaleza fuera por primera vez Jorge de Cárdenas.

Así pues, los versos en boca de don Carlos, como todos los examinados en estas páginas, sitúan la composición de *Virtud, pobreza y mujer* en una fecha bastante precisa, esto es, a comienzos de 1616, cuando Pedro González de Mendoza, Isabel de Borbón y Jorge de Cárdenas estrenaban (o poco les faltaba, vaya) un nuevo cargo lejos de su lugar de residencia, lo que explica que se aluda a ellos en los términos mencionados. El caso del duque de Maqueda es particularmente escurridizo, puesto que entre su designación y la toma de posesión transcurrieron unos diez meses. Dado que el duque fue postergando su viaje a Orán durante casi todo el año, no tiene sentido suponer que Lope escribiese su comedia necesariamente justo antes de la partida del duque, pongamos en otoño: a partir de su nombramiento, todos esperarían que Jorge de Cárdenas asumiera el puesto de un momento a otro («que se parte a Orán agora»), sí, pero una vez hechas las debidas diligencias, que podían llevar un tiempo (y que, de hecho, en el caso de Orán no eran infrecuentes).[16] Sea como fuere, los sucesivos incumplimientos del nuevo gobernador, que una y otra vez pospuso su incorporación, vuelven vana la pretensión de buscar tras las palabras de Lope (por boca del criado Julio) un cono-

15 «Al Marqués han proveído / y a Italia damos la vuelta». El pasaje pertenece a *La ingratitud vengada* (vv. 1236-1237); véase la nota de su editora, Sònia Boadas (2015, 986). Huelga decir que Lope empleaba también *proveído* en el sentido más corriente para nosotros.

16 Remito, para más detalles, a Alonso Acero 1997, 191-3.

cimiento exacto de las intenciones del duque en un momento dado, y se leen mejor al arrimo de la noticia de su nombramiento en enero de 1616. Tal interpretación, de hecho, es también la que mejor casa –a las mil maravillas, de hecho– con las otras dos referencias de actualidad en torno al nuevo arzobispo de Zaragoza y a la «princesa española», así como con la fecha considerada más probable por Morley y Bruerton (1968, 269), es decir, 1615, tan cercana a la aquí defendida.

Por lo demás, no será ocioso recordar, tal como anota McGrady (2010, 152), que el duque de Maqueda hirió al de Sessa (el señor de Lope, ahí es nada) en julio de 1609, aunque sin haberle reconocido como tal, en un estupendo incidente nocturno,[17] que no fue óbice para que Lope elogiara al duque de Maqueda y su familia en numerosas ocasiones, pues el de Sessa y su advenedizo agresor pronto hicieron las paces, pese a la gravedad de las heridas. Sin ir más lejos, Lope le dedicó *Pobreza no es vileza* (impresa en la *Parte XX*, lo mismo que *Virtud, pobreza y mujer*), en la que se dirige a él como «Manrique africano»,[18] mientras que en uno de los textos preliminares de la *Parte XX*, denominado «Títulos de las comedias y a quién van dedicadas», le brinda el generoso apodo de «Marte africano».[19] De hecho, des-

17 Así lo describe Luis Cabrera en sus *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*: «Sucedió jueves 23 del pasado que el Duque de Sessa se salió a media noche, con un mulatillo que tañía y cantaba y un pajecillo, a tomar el fresco, y fue a parar a la plazuela de la Duquesa de Nájera, y de una ventana pidieron al músico que tañese y cantase, y el Duque se lo mandó, y en esta ocasión llegó el de Maqueda con el de Pastrana y Barcarrota, que venían del Prado, y el de Maqueda se enfadó con la música, porque el Conde de Villamor, que posa allí, había dado otras en aquella plazuela, y como tenga una hermana, le pesaba; y así, se despidió de los que iban con él, entró en casa y se armó, y tomó un broquel, y con dos o tres se fue para el que tañía y quebróle la guitarra en la cabeza, y echó mano contra el de Sessa, sin conocerle; y estándose acuchillando se le quebró la espada al de Sessa en el broquel del contrario, y el de Maqueda le dio una grande cuchillada en la cabeza, hacia el lado izquierdo, y otra en el rostro, que le baja por el carrillo de la mesma parte y le llega a cortar el labio inferior, y en esto el pajecillo alzó voces, diciendo que era el Duque de Sessa, su señor. Hecho el daño, lo dejó el de Maqueda y los que con él habían salido y se entraron en su casa, y el de Pastrana y Barcarrota, que habían entendido el desabrimiento con que había quedado el de Maqueda, dieron vuelta por allí para ver lo que habría sucedido, y hallaron al de Sessa sentado en el umbral de una puerta, cubierta la herida del rostro con un pañuelo, y sin conocerle le preguntaron si estaba herido, el cual les dijo que si lo estaba que él se curaría, y que le había quedado media espada para curarse de cobardes gallinas, con lo cual se fueron, y el Duque a su casa a curarse. El cual se acuchilló como valeroso caballero, solo y con la espada que traía de ordinario en la cinta, porque no venía con ninguna prevención de armas ni con criados, como fuera justo a aquella hora; ni el de Maqueda, si le acometió sin conocerle, hizo la demostración que fuera justo con él, pues supo quién era con lo que el paje publicó; y el de Sessa no dio lugar al músico que cantase por ofenderle, ni entre ellos había disgusto ninguno […]. El de Sessa hasta ahora va con mejoría en la cura de las heridas» (citado en Amezúa 1989, 45-6).

18 Cito por la edición de Federica Cappelli (2021, 471).

19 Sigo la edición de la *Parte XX* a cargo de Fernández Rodríguez y Gómez Sánchez-Ferrer (2021, 102).

de la redacción de *Virtud, pobreza y mujer* a comienzos de 1616 hasta su impresión en la *Parte XX* en 1625, Lope siguió con atención las hazañas del duque en Orán, al que alabó en *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*,[20] inspirado tal vez por la victoria de Jorge de Cárdenas en 1620 (Schiano 2021, 467):[21] «En el África, en la plaza / de Orán, tan heroico vemos / al Cárdenas generoso / los bárbaros oprimiendo, / que le tiemblan desde Túnez / a Tarudante y Marruecos».[22] Nada tiene de extraño, entonces, que se valiese del nombramiento del duque como gobernador para dotar de un aire de plena actualidad a su comedia, una noticia que, unida a las demás alusiones mencionadas a lo largo del artículo, nos permiten suponer que Lope de Vega compuso *Virtud, pobreza y mujer* durante los primeros meses de 1616, pero no antes del 8 de febrero.

Bibliografía

Alonso, D. (1972). «Lope despojado por Marino». Alonso, D., *En torno a Lope. Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, los Cardenios*. Madrid: Gredos, 31-94.

Alonso Acero, B. (1997). *Orán y Mazalquivir en la política norteafricana de España, 1589-1639*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Amezúa, A.G. de (1989). *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, vol. 1. Madrid: Real Academia Española.

Antonucci, F. (ed.) (2013). «Lope de Vega: *Al caballero Juan Bautista Marino celebérrimo poeta napolitano*». *Les idées du théâtre*. http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=479.

Antonucci, F. (2014). «La polémique dans la dédicace à Marino de *Virtud, pobreza y mujer* de Lope de Vega (1): à propos de quelques autres dédicaces de la *Parte XX de comedias*». *Littératures classiques*, 83, 83-96. https://doi.org/10.3917/licla.083.0083

d'Artois, F. (2014). «La polémique dans la dédicace à Marino de *Virtud, pobreza y mujer* de Lope de Vega (2): la superposition de la polémique cultiste et de

[20] Así es como tituló Lope la obra en el autógrafo, fechado a 8 de octubre de 1622 –para más detalles sobre el mismo, resulta imprescindible la consulta de Crivellari (2015)–, mientras que en la *Vega del Parnaso* (1637) se imprimió como *La mayor vitoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba*. Sobre esta comedia, además de la edición de Ioppoli (2015), véanse los trabajos de Ferrer Valls (2012), Crivellari (2015) y Schiano (2021).

[21] Schiano (2021, 467) cita como posible fuente de inspiración la anónima *Relación de la vitoria y presa que ha hecho don Jorge de Cárdenas, duque de Maqueda* (Valencia: Felipe Mey). Tras su llegada a Orán en octubre de 1616, el duque de Maqueda se mantuvo en su cargo de gobernador hasta abril de 1622, fecha en que, tras reiteradas peticiones por su parte, se le autorizó el regreso a España. Le sustituyó su hermano Juan Manrique de Cárdenas, que no tardó en mostrarse descontento y pedir que se le relevara del cargo. Y así fue como en mayo de 1624 Jorge de Cárdenas volvió a ejercer de gobernador, hasta octubre de 1625 (Alonso Acero 1997, 206-9).

[22] La cita procede de los vv. 1553-1558 de la edición a cargo de Ioppoli (2015).

la polémique théâtrale». *Littératures classiques*, 83, 97-113. https://doi.org/10.3917/licla.083.0097.

Berruezo Sánchez, D. (2015). *"Il Novellino" de Masuccio Salernitano y su influencia en la literatura española de la Edad de Oro*. Vigo: Academia del Hispanismo.

Blanco, M.; Joannon, F. (eds) (2017). «Lope de Vega: *Adonis y Venus*». D'Artois, F.; Giuliani, L. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, vol. 1. Madrid: Gredos, 211-378.

Boadas, S. (ed.) (2015). «Lope de Vega: *La ingratitud vengada*». López Martínez, J.E. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, vol. 2. Madrid: Gredos, 911-1047.

Cappelli, F. (ed.) (2021). «Lope de Vega: *Pobreza no es vileza*». Fernández Rodríguez, Gómez Sánchez-Ferrer 2021, 449-608.

Crivellari, D. (2015). «El trabajo del autor sobre sí mismo: Lope de Vega escribe *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*». *Anuario Calderoniano*, 8, 93-111.

Dolfi, L. (1983). *Il teatro di Góngora. «Comedia de Las firmezas de Isabela»*. Vol. 1, *Studio e nota filologica*. Pisa: Cursi.

Fernández Rodríguez, D. (2018). «Las cosicosas de doña María: ecos de *Virtud, pobreza y mujer*, Lope y otros ingenios en *La esclava de su amante* de Zayas (y unos apuntes sobre la *Parte veintecinco perfeta y verdadera*)». *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 38, 627-40.

Fernández Rodríguez, D. (2019a). «"No hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena": la difusión de las *novelle* de Sebastiano Erizzo y Niccolò Granucci en la España del Siglo de Oro». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 25, 55-74. https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.305.

Fernández Rodríguez, D. (2019b). *Entre corsarios y cautivos: las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado*. Madrid; Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.

Fernández Rodríguez, D.; Gómez Sánchez-Ferrer, G. (coords) (2021). *Comedias de Lope de Vega. Parte XX*. Barcelona: Gredos.

Ferrer Valls, T. (dir.) (2008). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Kassel: Reichenberger.

Ferrer Valls, T. (2012). «Lope y la creación de héroes contemporáneos: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 18, 40-62. https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.42.

Ioppoli, E. (ed.) (2015). «Lope de Vega: *La mayor vitoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba*». Pedraza Jiménez, F.B.; Conde Parrado, P. (dirs), *La vega del Parnaso*, vol. 3. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 385-551.

Jammes, R. (1967). *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*. Bordeaux: Institut d'Études Ibériques; Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux.

McGrady, D. (ed.) (2010). «Lope de Vega: *Virtud, pobreza y mujer*». Newark: Juan de la Cuesta.

Morley, S.G.; Bruerton, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Trad. de M.R. Cartes. Madrid: Gredos.

Peinado Guzmán, J.A. (2015). «Don Pedro González de Mendoza. Retazos históricos de un arzobispo franciscano en la Granada del siglo XVII». *STVDIVM. Revista de Humanidades*, 21, 77-103.

Pizarro Llorente, H. (2009). «Isabel de Borbón: De princesa de Francia a reina de España (1615-1623)». Martínez Millán, J.; Marçal Lourenço, M.P. (coords), *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa. Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, vol. 1. Madrid: Polifemo, 339-94.
Scamuzzi, I. (2011). «Lope e Marino: un nuovo punto della situazione sui rapporti fra i due poeti, sulle tracce di un ritratto di Lope». *Giornale storico della letteratura italiana*, 188(624), 523-35.
Schiano, G. (2021). «Lope y el imaginario noticiero: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 27, 450-80. https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.410.
Fernández Rodríguez, D. (ed.) (2021). «Lope de Vega: *Virtud, pobreza y mujer*». Fernández Rodríguez, Gómez Sánchez-Ferrer 2021, 357-571.
Wright, E. (ed.) (2012). Lope de Vega. *Los ramilletes de Madrid*. Fernández, L.; Pontón, G. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, vol. 1. Madrid: Gredos, 467-610.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 44 – Num. 116 – Dicembre 2021

Crisis y distopía en la nueva novela española
Un incendio invisible, de Sara Mesa y *Por si se va la Luz*, de Lara Moreno

Gloria Julieta Zarco
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Europe in general and Spain in particular are still experiencing the consequences of the 2008 financial crisis. Spanish cultural narratives have imagined other possible scenarios around a financial crisis that has not only been an economic one, but also a social one. In that context, Spanish literature was used not only as a means to elaborate coherent narratives in times of crisis but also as a space to create other possible worlds. The novels *Un incendio invisible* (2011), by Sara Mesa, and *Por si se ve la Luz* (2013), by Lara Moreno, are both set in imaginary places in which their protagonists – sometimes driven by desire and other times by necessity – survive in hostile, abandoned and primitive places. The article attempts to analyse the dominance of the construction of dystopian places and the creation of 'another possible world' as a consequence of the financial crisis of 2008.

Keywords Financial crisis. New Spanish novel. Dystopia. Un incendio invisible. Sara Mesa. Por si se va la Luz. Lara Moreno.

Índice 1 Introducción. – 2 Utopía y distopía. – 3 *Un incendio invisible* y *Por si se va la Luz*: tiempo y espacio. – 4 Conclusiones.



Peer review

Submitted 2020-11-09
Accepted 2021-07-12
Published 2021-12-06

Open access



Citation Zarco, G.J. (2021). "Crisis y distopía en la nueva novela española. *Un incendio invisible*, de Sara Mesa y *Por si se va la Luz*, de Lara Moreno". *Rassegna iberistica*, 44(116), 415-434.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/17/003

La gente se marcha despavorida, la ciudad queda moribunda y a *nadie* de Vado le parece extraño (Mesa 2017, 65)

Me quedé aquí porque fue el único sitio que encontré donde la fórmula del tiempo se desvanece (Moreno 2013, 25)

1 Introducción

Europa en general y España en particular aún hoy están elaborando las consecuencias de la crisis financiera de 2008. Las narraciones culturales españolas no han sido ajenas a ello y han imaginado otros escenarios posibles entorno a una «crisis financiera que no ha sido solo económica sino también social y de valores» (Ricard Ruiz Garzón cit. en Costa 2014, s.p.). En este contexto, la literatura española ha funcionado no solo como un vehículo para elaborar narrativas coherentes en momentos de crisis, sino también espacios que construyen otros «mundos posibles» (Albaladejo 1986), dando cuenta de cómo la geografía de las ciudades se transforma a partir de la producción cultural. Particularmente, a partir de la segunda década de los años 2000 comienza a aparecer de manera recurrente la denominación 'novelas de la crisis', en las que los jóvenes novelistas españoles enfrentan e interpretan la crisis económica europea.

Para Pablo Valdivia las *novelas de la crisis* abordan «modalidades de espectralidad, mediante las que se visibiliza la crisis simbólica en la que están inmersos los sujetos históricos que constituyen los textos» (2016, 36). Por su parte, Fernando Valls denomina «nueva novela española actual» (2016, 1) a las obras publicadas en el siglo XXI en las que se percibe un panorama «atractivo y esperanzador, pues no escasean los autores exigentes […] cultivadores de estéticas, géneros y tendencias muy diversas» (2016, 2); a su vez, Marco Kunz propone llamar *nueva narrativa española* a

> no todas las novedades editoriales en el campo de la novela y el cuento, sino únicamente las que se caracterizan por su clara voluntad de innovación, su rechazo de la narración decimonónica como medio de expresión en el siglo XXI y su afán de encontrar formas y formatos inéditos. (2014, 18)

Para el análisis que aquí proponemos, resulta fundamental abordar el ensayo *Novela española del siglo XXI* (2017) de José María Pozuelo Yvancos, en el que realiza un interesante recorrido –a través de más de trescientas setenta páginas– por la literatura española actual y en el que, a través de once capítulos, el autor examina la producción

literaria de autores consagrados.[1] El catedrático dedica el duodécimo capítulo a «La nueva narrativa española frente a la crisis» y, para ello, escoge un heterogéneo grupo de relatos en los que se manifiesta una clara inclinación a narrar el desequilibrio provocado por el crac de 2008 al que denomina «novela de la crisis» (Pozuelo Yvancos 2017, 352). Dentro de éste, el autor selecciona un primer conjunto formado por novelas relacionadas con el malestar social y económico de propensión realista, entre ellas: *La trabajadora* (2014), de Elvira Navarro, *Intento de escapada* (2013), de Miguel Ángel Hernández, *Entre los vivos* (2015), de Ginés Sánchez, *Farándula* (2015), de Marta Sanz, *Asamblea ordinaria* (2016), de Julio Fajardo y *Edad media* (2016), de Leonardo Cano. El segundo grupo, si bien también se enmarca en el contexto de la crisis, está compuesto por novelas que se desarrollan en un ámbito en el que el individuo y su ambiente se mueven en «un contexto propio que es alienado, enajenado respecto a la referencia realista, pero con un valor crítico no menor» (352), se trata, pues, de distopías en el sentido etimológico y testimonial del término. Este grupo está compuesto por las novelas: *La mano invisible* (2011) y *La habitación oscura* (2013), de Isaac Rosa, *Brilla mar del Edén* (2014), de Andrés Ibáñez, *El sistema* (2016), de Ricardo Menéndez Salmón, *Las efímeras* (2015), de Pilar Adón, *Un incendio invisible* (2011), de Sara Mesa y *Por si se va la Luz* (2013), de Lara Moreno.

El título de este artículo, «Crisis y distopía en la novela española actual», pretende dar cuenta de dos obras literarias ambientadas en escenarios imaginarios en los que sus protagonistas –a veces por voluntad propia, otras no–, malviven en espacios hostiles, abandonados y primarios. El subtítulo, por su parte, enuncia las novelas que serán objeto de este estudio: *Un incendio invisible* (2011), de Sara Mesa y *Por si se va la Luz* (2013), de Lara Moreno. La elección de estas dos obras no tiene la intención de quitar mérito en nada a las novelas ya mencionadas, sino que más bien intenta ilustrar la necesidad de abordar un análisis en el que predomina la construcción de un espacio distópico y, a su vez, la creación de 'otro mundo posible' como consecuencia de la crisis financiera y, por extensión, social, política, territorial e institucional provocada en gran medida por el estallido de la burbuja inmobiliaria en 2008.

Coincidimos con lo propuesto por Pablo Valdivia al referirse a la literatura escrita en las últimas décadas y sostener que «la producción novelística de la crisis se ha caracterizado por privilegiar espacios urbanos […], y por articular relatos de denuncia y de emergencia social» (2016, 27). Como así también con las definiciones propuestas

1 Entre ellos, Luis Mateo Díez, Javier Marías, Enrique Vila-Matas, Arturo Pérez Reverte, Javier Cercas, Almudena Grandes, Manuel Longares, Soledad Puértolas, Ignacio Martínez de Pisón, Ricardo Menéndez Salmón y Clara Tusón.

por Diana Palardy acerca distopía.[2] En esta dirección, es apropiado añadir que *Un incendio invisible* y *Por si se va la Luz* proponen una visión de la crisis muy distinta en la que, a partir de un contexto de poscrisis, imaginan otros mundos posibles.

Para abordar las obras que nos ocupan –y de acuerdo con Pozuelo Yvancos– situamos las dos novelas dentro de la denominada «formas de la distopía» (2017, 353), entendiendo con ello las novelas que «no se ven necesariamente proyectadas hacia el futuro, es más, tienen vocación de ejecutar su nuevo espacio en el presente» (2016, 8), y agregamos que se trata de obras que escapan a toda necesidad de explicación o justificación de los porqués de lo que ocurre. Los personajes se encuentran allí y los lectores tendrán que descifrar, valiéndose de algunos pocos indicios, lo que pasa. Para este análisis se toma en consideración el concepto de *distopía* acuñado por John Stuart Mill (1858) a partir de su relación con el tiempo y el espacio. En estas novelas los protagonistas buscan salir del *malestar* que les provoca vivir en una sociedad de consumo y de supuesto *bienestar* a la que ya no sienten pertenecer. Se trata, pues, de obras enmarcadas en escenarios imaginarios pero verosímiles, en los que se manifiestan relaciones con el poder así como también relaciones entre la literatura misma.

2 Utopía y distopía

Cuando en ámbito literario se menciona *utopía* o *distopía* (esta última también *anti-utopía*) se piensa prontamente en términos que comparten un mismo origen etimológico y que sus significados están en oposición entre sí.[3] A pesar de la relación que existe entre ambos térmi-

2 «Is it a hypothetical society?; Are the individuals in the society (or in a certain subsector of the society) oppressed […]?; Does the work suggest that systemic, sociopolitical problems are to blame for the current state of affairs?; Are these problems an extrapolation of concerns that are not being dealt with effectively (or at all) in the author's […] society?; Is it a deliberately planned society, in many cases intended to be ideal for at least some of its citizens […]?; Does the work explicitly or implicitly serve an admonitory function (i.e., warn the reader/viewer to address the sociopolitical problems now while they are not so bad and have not yet reached the dystopian extremes represented in the work)?; Does the author […] intend for the implied reader […] to experience defamiliarization upon entering the world?; Does the author […] want the implied reader […] to question the moral code of the society?; Is the behavior of the characters monitored and/or controlled (or do they often just feel as if they were being monitored and/or controlled)?; Does an important character (often the protagonist) experience a process of disillusionment and then attempt to rebel against the system?» (Palardy 2018, 10-11)

3 A esta lista podrían sumárse tres neologismos: *eutopía*, *protopía* y *ustopía*, todos ellos comparten un mismo origen etimológico, pero diferentes momentos históricos en los que fueron acuñados. El primero, *eutopía*, significa literalmente 'buen lugar', y se usa para dar cuenta de una sociedad benéfica, armónica, solidaria y existente. El se-

nos, estos fueron acuñados en momentos históricos muy diferentes. El vocablo *utopía*, como bien explica Thomas More en su homónimo ensayo (1516), nace y se desarrolla en la crítica política moderna y da cuenta de una sociedad armónica y bondadosa. A partir de allí las *utopías* –literarias y filosóficas– han inspirado la idea de una sociedad benéfica y justa, es decir, una sociedad perfecta pero que, al estar tan alejada de la realidad, resulta *inexistente*. Etimológicamente, ὐ (no) τόπος (lugar), su significado literal es 'no lugar', vale decir, un lugar que 'no existe'.

Según el *Oxford English Dictionary*,[4] el término *distopía* fue acuñado por el filósofo John Stuart Mill en 1868,[5] durante un discurso parlamentario en el que pretendía enfatizar la oposición entre *distopía* y *utopía*. Para conformar esta palabra, Mill se sirvió del vocablo *cacotopìa* (*kakó* 'malo') utilizado por Jeremy Bentham en 1818. La *distopía*, δυς (mal, malo) τόπος (lugar), significa literalmente 'mal lugar'. En general, la palabra distopía se utiliza para referirse a una sociedad o comunidad principalmente imaginaria, que representa una realidad aterradora e indeseable. En esta dirección, podría decirse que una de las definiciones más completas es la propuesta por Gregory Claeys en «The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwel», para quien la *distopía* es una «fictional portrayal of a society in which evil, or negative social and political developments, have the upper hand» (2010, 107).

Con la expresión *dystopian turn* –o 'distopías clásicas'– Lyman Tower Sargent se refiere «al momento histórico en que las distopías se vuelven relevantes dentro del acontecer literario occidental» (cit. en Saldías Rossel 2015, 40). Si bien existen antecedentes literarios que, desde finales del siglo XIX, dan cuenta de algunos elementos de los que se valdría la denominada *dystopian turn*, es a partir de la segunda mitad del siglo XX que las narraciones distópicas comienzan a tener un espacio proprio. Por ello, resulta un lugar común asociar

gundo, *protopía*, fue acuñado en 2014 por Kevin Kelly, quien afirma que «Una protopía es un Estado que es mejor hoy que ayer, aunque pueda que lo sea solo un poco. La protopía es mucho más difícil de visualizar. Porque una protopía contiene tantos problemas como beneficios, esta interacción compleja entre cosas que funcionan y cosas que están rotas es muy difícil de predecir» (cit. en Shermer 2018, 45). Michael Shermer, por su parte, ve en la *protopía* «un progreso incremental compuesto de pasos hacia la mejora, no la perfección» (2018, 45). El tercero, *ustopía*, fue propuesto por Margaret Atwood. Según la autora se trata de «a word I made up by combining utopia and distopia – the imagined perfect society and its opposite – because [...] each contains a latent version of the other» (Atwood 2011, 66).

4 https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/dystopia.

5 Sin embargo, resulta oportuno mencionar que en el ensayo *The Dystopian Imagination in Contemporary Spanish Literature and Film* (2018), Diana Palardy señala que según Gregory Claeys, «the term dystopia first appeared as 'dustopia' in 1747 on page four of Henry Lewis Younge's *Utopia or Apollo's Golden Days*» (2018, 20).

la voz *distopía* a obras como *We* (1921), de Yevgeny Zamyatin, *Brave New World* (1937), de Aldous Huxley, *Nineteen Eighty-Four* (1949), de George Orwell, *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, *The Handmaid's Tale* (1985), de Margaret Atwood[6] –como también sus varias continuidades– son consideradas por la crítica literaria como obras distópicas por excelencia que forman parte de «the canonical dystopias» (Vieira 2010, 18) y se revelan como «the key texts which define the genre» (Claeys 2010, 109).[7] En una misma dirección, no puede dejar de mencionarse la fabulación *La bomba increíble* ([1950] 2010) de Pedro Salinas. La particularidad de esta obra, no exenta de humor y paradojas, es que plantea una aguda reflexión sobre 'otro mundo posible' en un ambiente que nada tiene que ver con un contexto postapocalíptico; de hecho, el espacio imaginado por Salinas da cuenta de cómo puede crearse un espacio hórrido que a través de metáforas y alegorías representa la hostilidad del mundo contemporáneo.

Este conjunto de novelas distópicas caracterizaron la narrativa del siglo XX y se orientaban no solo hacia una crítica de las diferentes formas de organización sociopolítica sino, y particularmente, a la aceptación de la imposibilidad moderna de lograr un equilibrio entre el sistema político y el económico; dicho equilibrio se establecería para controlar o, incluso, erradicar la diferencia social manteniendo intactas las individualidades (Claeys 2010). A diferencia de éstas, las novelas distópicas españolas actuales no se desarrollan en escenarios futurísticos, ni se sitúan en lugares de catástrofes, nada en ellas es apocalíptico y no padecen contextos en los que poderes totalitarios intentan controlar a los individuos. Por ello, una de las diferencias fundamentales entre estos grupos es que: las novelas de la primera mitad del siglo XX representan una respuesta al colapso de un modelo liquidado por la Primera y la Segunda Guerra Mundial, en cambio, las novelas que aquí se estudian ponen de manifiesto, a través de múltiples modalidades, la crisis económica de 2008 y sus consecuencias. Lo que sí comparten las novelas de Zamyatin, Huxley, Orwell y Bradbury con las novelas españolas distópicas de Mesa y de Moreno es que en todas ellas las distopías se sitúan históricamente en un momento determinado y, proponen una crítica del presente, operan recuperando e interpretando la realidad referen-

6 Vale la pena mencionar también la publicación de la trilogía *Oryx and Crake* (2003), *The Year of the Flood* (2009) y *MaddAddam* (2013), de la escritora canadiense Margaret Atwood, en las que se propone una crítica a la sociedad contemporánea, a los riesgos de la ingeniería genética y al problema de la contaminación que, además, expresan cuestiones relacionadas con la ecología.

7 En este sentido el escritor Ricard Ruiz Garzón, coordinador de la antología *Mañana todavía. Doce distopías para el siglo XXI* (Fantascy), sostiene que «La literatura distópica ha vivido siempre sus momentos de mayor creatividad después de grandes crisis colectivas, que han colocado grandes interrogantes sobre el futuro» (cit. en Costa 2014, s.p.).

cial a la que vuelven para realizar una crítica alegórica de la misma. Se trata, pues, de relatos que responden a la necesidad de novelar otros mundos posibles y se corresponden, a su vez, «con fenómenos sociales, políticos y económicos considerados negativos o perjudiciales para la sociedad postindustrial del momento fordismo, nazismo, comunismo, etc.» (Saldías Rossel 2015, 490).[8]

Vale la pena aclarar que estas novelas españolas distópicas más que formar parte de las 'distopías clásicas' podrían conformar una categoría en la que la distopía se presenta sin catástrofes ni revoluciones, en las que se construyen otros mundos posibles, que están ancladas en un tiempo presente, situadas en un lugar de ninguna parte (utopía), pero que al descubrir su *topos*, se convierten en un mal lugar (distopía).

Tanto la aldea sin nombre de *Por si se va la Luz* como Vado, la ciudad de *Un incendio invisible*, son escenarios imaginarios que en su origen encierran la idea utópica de bienestar. Ambas novelas se desarrollan en un presente narrativo en lugares que nacen a partir de un proyecto ideal dominado por la perfección y la armonía. Espacios en los que, luego de un tiempo y por motivos inexplicables, aquellos proyectos utópicos se convertirán en escenarios distópicos. En una misma línea, podría asegurarse que las novelas españolas distópicas actuales muestran claramente como las utopías terminan convirtiéndose en distopías y, además, que en el origen de estas distopías hubo utopías. Nuñez Ladevéze sostiene que «[t]odo lo que oculta la utopía a través de su idealización se descubre como praxis a través de su realización. No existe la utopía, por tanto, como algo distinto de la distopía» (1985, 51) y, aquí agregamos que, lo interesante de las novelas aquí analizadas es que en ellas una contiene a la otra. Dicho de otro modo, la distopía contiene a la utopía ya que las construcciones prácticas de tales utopías han demostrado ser distopías. Cabe señalar que bien comparten los mismos impulsos, en cuanto al género se evidencian marcadas diferencias, a saber: las distopías están enmarcadas por la acción y por un acto de rebelión por parte del protagonista, mientras que las utopías se desarrollan más bien a partir de reflexiones sociopolíticas, otorgándole a la obra un carácter más descriptivo.

Como se mencionaba más arriba *Un incendio invisible* y *Por si se va la Luz* comparten, entre otras cosas, el movimiento territorial de

8 Está claro que las temáticas que se desarrollan en estas obras están muy alejadas de los que fueran los fundamentos de los siglos XVIII y XIX, es decir del iluminismo y del positivismo, respectivamente. En el primer caso, se veía con confianza y optimismo los principios de la razón humana y del progreso. En el segundo, se sostenía que la aplicación del conocimiento práctico reforzaría los valores propuestos por el positivismo filosófico. En relación a ello véase el interesante artículo «*Un incendio invisible*: decadencia, pornografía de la ruina y el progreso hacia ninguna parte en la narrativa de Sara Mesa» del catedrático Jorge González del Pozo (2020).

sus protagonistas, quienes huyen de un espacio conocido y se transfieren a sitios recónditos y alejados de la ciudad, es decir una geografía despojada. Todo ello no se explicará –al menos no literalmente– y por ello el lector tendrá que realizar un 'ejercicio de intuición' para trazar los hechos –presentes y pretéritos– que tímidamente los personajes irán insinuando. Es decir, que el lector irá recogiendo y uniendo algunos datos para así reconstruir, de algún modo, las historias. Por ello, más que 'conocer' los motivos del movimiento territorial, el lector tendrá que 'interpretar o intuir' la causa que los ha llevado a desertar.

Ahora bien, *Utopía*, la isla ficticia imaginada por Thomas More en el siglo XVI, da cuenta de un lugar ideal basado, sobre todo, en el bienestar y en el buenvivir de sus habitantes. Allí, de manera provocativa, More manifiesta preocupación por los principales problemas que aquejan la Europa renacentista y, ante este escenario, traza posibles soluciones. Con *Utopía*, el filósofo inglés

> fundó todo un género literario que después explorarían Bacon, Campanella y otros, que ahora conocemos como obras que plantean lugares imaginarios […], que reflejan sociedades ideales a las que la humanidad debería aspirar. (Lara Zavala 2018, 99)

La *utopía*, en cuanto concepto, imagina una sociedad armónica y pacífica que con frecuencia plasma los anhelos y las preocupaciones de una sociedad, rasgo que comparte con la *distopía*. Ésta, como hemos sugerido más arriba, toma como punto de partida la realidad y construye escenarios imaginarios, se alimenta del mundo al que hace referencia y vuelve sobre él para con frecuencia realizar una crítica insoslayable.

En relación a la idea de bienestar, resulta útil abordar el ensayo *Análisis de la Sociedad del Bienestar* (2007), de Agustín García Calvo. Con *sociedad del bienestar*, el autor español entiende la manifestación de un modelo económico fundado en una sociedad de consumo que «se sostiene por la fe en la ficción» (García Calvo 2007, 17), que está situada «en medio del resto del mundo» (18) y que afirma que al individuo «no le cabe otro futuro, otra idea ni otra aspiración que la de integrarse en la Sociedad del Bienestar» (25). Ahora bien, tanto en *Un incendio invisible* como en *Por si se va la Luz* los personajes no logran sostener la 'ficción de la sociedad del bienestar' porque vivir en ellas les provoca *malestar* y probablemente por ello deciden abandonar las comodidades de la sociedad de consumo, quizá porque «los bienes del Bienestar sabe[n] a vacío» (2007, 37). Así, desaparece en los personajes cualquier forma de *bienestar* 'prometido' por la sociedad actual y, podría pensarse que sea este uno de los motivos que los impulsan a marcharse de la ciudad. Según García Calvo, la política que plantea la sociedad del *bienestar* genera una

condición de permanentemente *malestar*, tal vez porque «La política de civilización pretende situar al hombre en el centro de la política, como fin y medio, y promover el «bienvivir» en lugar del bienestar» (Morin 2007, s.p.), por ello es necesario denunciar toda política que conduzca al desastre y refutar críticamente la carga incuestionable del orden social, concentrándose en el bienvivir y no el bienestar (Hessel, Morin 2012).

3 *Un incendio invisible* y *Por si se va la Luz*: tiempo y espacio

Lara Moreno (1978) es una escritora, poeta y editora sevillana. Moreno ha compilado antologías como *Casi todas las tijeras* (2004) o *Cuatro veces fuego* (2008). Se ha ocupado de la edición del libro de microrrelatos *Los vicios solitarios* (2003) y de la antología *Aquí y ahora. Voces de poesía* (2008). También ha escrito los poemarios *La herida costumbre* (2008) y *Después de la apnea* (2013) y ha publicado *Por si se va la Luz*, su primera novela, en 2013.

Según comenta Lara Moreno la idea inicial de *Por si se va la Luz* surgió a partir de una noticia que escuchó en la radio en la que se invitaba a la gente a afincarse en un pequeño pueblo que se encontraba casi deshabitado.[9] Formalmente la novela está narrada por cuatro personajes que se alternan y relatan en primera persona sus vivencias y si bien los otros personajes no gozan de voz propia, la encuentran a través de un narrador omnisciente que habla por ellos.

Por si se va la Luz es una novela que tiene como protagonistas a Nadia y Martín, una pareja de treintañeros urbanistas que a partir del derrumbe del sistema en el que viven, tanto social como personal, deciden dar un giro de 360° en sus vidas. Para ello, se ponen en contacto con la 'organización' y emprenden un viaje de huida en el que se desentienden de todo contacto con el medio que los rodea. Estos jóvenes que, hasta el día anterior vivían en una urbe situada en un espacio indeterminado, impulsados por la precariedad de sus condiciones laborales y por la dependencia virtual, frustrados, agotados y desgastados por una cotidianidad a la que ya no le encuentran sentido, migran a una aldea también situada en un lugar indefinido. Allí tendrán que sobrevivir con los elementos básicos que les proporciona la tierra. En la aldea los jóvenes conocen a las tres personas que la habitan desde hace tiempo: Enrique, Elena y Damián. Desde el comienzo, Nadia y Martín tienen que lidiar con la naturaleza que perciben como hostil. De hecho, no son pocas las referencias que More-

9 En una entrevista realizada a la autora el 6 de septiembre de 2013 por Luis Balcarse para el diario online *Periodista Digital. Periodismo para Periodistas*: `https://www.youtube.com/watch?v=3aECnJlmazI`.

e-ISSN 2037-6588

no hace de los animales, sobre todo en la descripción de escenas en las que los insectos cobran protagonismo 'acechando' una y otra vez a los personajes. Así lo describe Martín,

> Nadia trajo una garrapata enganchada en la carne […] Al descubrir ese punto negro con patas con la cabeza dentro de su piel de pronto fui consciente de todo lo demás: arañas venenosas, culebras, escorpiones, ratas del tamaño de mi brazo. Esa gesta de amenazas que conlleva la vida rural. (Moreno 2013, 292)

Nadia es la que más sufre el cambio de espacio físico y a quien más le cuesta la nueva geografía y, por extensión, practicar una subsistencia inmersa en la naturaleza. De hecho, es la joven quien necesitará de los cuidados de Elena, para recuperarse de una fiebre muy alta que arrastra desde el día en que llegaron a la aldea. El arribo de Nadia y Martín a la pequeña comunidad modifica algunas de las dinámicas que el grupo de tres mantenía en aquel sitio. Los jóvenes llegan con muy pocas cosas,

> […] cincuenta libros todos por leer. Apenas un cuarto de la ropa que teníamos, contando con ese cuarto la de invierno, verano y entretiempo. Los únicos fármacos que nos acompañan son los parches anticonceptivos de Nadia, tenemos para seis meses. Luego no habrá más. (Moreno 2013, 11)

Enrique se demuestra casi orgulloso de la elección de los jóvenes, quienes según él, «Si aguantan hasta que ella se recupere, será que han llegado aquí como hay que llegar. No se han traído sus enseres de conectividad. Van a romper con el mundo (como si esto ni fuera el mundo)» (Moreno 2013, 27). Y, si bien, al comienzo «ninguno de los dos se acostrumbra al lugar porque no saben donde están» (Moreno 2013, 22), la ayuda que le dan Enrique y Elena será fundamental para que los jóvenes decidan quedarse y no abandonar la aldea.

Puede decirse, entonces, que este es un relato en el que los pocos habitantes de una aldea practican «radicalmente la huida de todo cuanto tenga que ver con la civilización» (Pozuelo Yvancos 2016, 4), y que poco a poco se organizan dentro de esta pequeña comunidad en la que cada uno lleva adelante diferentes tareas. Martín caza animales y cultiva todo lo que comen; Nadia lee, escribe, más tarde dará clases a la única niña que vive en la pueblo y, además intercambia libros con Enrique; éste se ocupa del único bar que hay allí. Los viejos Elena y Damián son quienes menos se involucran con los recién llegados. Ella vive pendiente de sus animales y cura con hierbas a quien lo necesite en la aldea, él según Nadia «tiene una misión, […] y es el único que está fuera de toda sociedad» (Moreno 2013, 85).

Más adelante, el cuadro se completa con la llegada de Ivana, una mujer de mediana edad que decide volver a la aldea después de haber pasado un tiempo en la ciudad. Esta vez, Ivana regresa al pueblecito con Zhenia, una niña rusa. La presencia de Ivana modifica y desestabiliza algunas dinámicas del grupo. Ella es una mujer de gran carácter, segura de sí misma y, sobre todo, muy libre con sus acciones. Ivana mantiene encuentros sexuales con Enrique y, más tarde, los mantendrá también con Martín y, según Nadia, «si todos siguen allí, Zhenia será la próxima víctima de Martín, o al contrario. No es una niña romántica y fantasiosa como fue ella, pero Nadia sabe que está loca de amor por él» (Moreno 2013, 300).

A medida que avanza el relato hay alusiones encriptadas acerca del accionar de una 'organización'. Ésta funcionaría como una suerte de 'puente' entre la gente y la aldea (de hecho, es la que ha avalado la llegada de Nadia y Martín) y, de vez en cuando, les provee algunos alimentos. Enrique recuerda que desde hace años la 'organización' había dejado de demostrar interés en la aldea, hasta que un día llegaron los jóvenes treintañeros. En relación al accionar de la 'organización', Enrique sostiene que en el pasado los habitantes estaban convencidos de que 'ellos',

> […] repoblarían la aldea con gente afín a este modo de vida, con gente joven y fuerte hastiada de la ciudad en proceso de destrucción. Algo así nos dijeron […]. De todas formas no vino nadie durante mucho tiempo. Casi nos olvidamos del proyecto. Luego, con el paso de los años aparecieron unos cuantos que vivieron en las casas junto a la iglesia, apenas los recuerdo, no se relacionaban, eran imbéciles, acabaron yéndose. (Moreno 2013, 290)

Además de ser el título de la novela, *Por si se va la Luz* es una frase recurrente en este relato. Nadia la escribe treinta y dos veces en el papel de una vieja máquina de escribir que compró una mañana «en un arranque de improvisación o quizá de histeria» (Moreno 2013, 13), justo antes de marcharse con Martín a la aldea. En realidad Nadia adquirió la maquina con la esperanza de comenzar a escribir en el caso de que en aquel lugar no haya luz. La frase con sus variantes volverá en otras ocasiones, pero quizá las que cobran mayor relevancia aquí es «se alegra de que se haya ido la luz, no le preocupa si es para siempre» (Moreno 2013, 260), como también, «Ha sido una falsa alarma, la luz no se ha ido para siempre, no todavía» (Moreno 2013, 264). Ambos enunciados trasmiten la sensación de que en algún momento 'la luz se irá, se apagará', pero que aún no ha llegado ese momento.

Sobre el final de la novela, Nadia explora los caminos del bosque «de forma compulsiva, rompiendo con la asfixia del encierro agobiante» (López López 2018, 277), senderos que le recuerdan una liber-

tad que no siente desde hace tiempo. Durante este largo paseo Nadia llega hasta la carretera y durante ese preciso momento entiende que le bastaría solo,

> andar un poco más y volver a su vida de antes, detenerse al borde de la carretera y hacer autostop […] la ciudad, la suya u otra cualquiera, el recuerdo de los edificios como símbolo de oportunidades, sí, ella lo ha sabido desde el principio, la prosperidad es cíclica como el amor, su vida de antes, no debió juntarse con un paranoico, pero su vida de antes no es su vida de ahora. (Moreno 2013, 322)

A lo lejos, la joven escucha la voz de un hombre que pronuncia insistentemente su nombre. La llegada de Martín quiebra la tensión del relato y, con ello, se desvanece el posible intento de huida de Nadia, ya que «A la tercera, ya vencida, ella responde: aquí estoy» (323). De este modo se cierra la novela, con la joven artista embarazada abandonando la idea de un improbable retorno a su antigua vida urbana, alejándose de cualquier contacto con la civilización y eligiendo vivir en el lugar al que ha llegado en contra de su voluntad (30), porque como ella misma afirma «quedarme sola es lo que más miedo me da, por encima de la auténtica desaparición del amor o de lo demás, quedarme sola me da más miedo que morirme de hambre o de frío» (42).

Existe cierta conexión entre la narrativa de Lara Moreno y la de Sara Mesa en relación a la temática abordada en este artículo. Sara Mesa (1976) es una escritora madrileña afincada en Sevilla. Ha publicado las novelas *El trepanador de cerebros* (2010), *Cuatro por cuatro* (2012), con la que fue finalista del Premio Herralde, *Cicatriz* (2015), que obtuvo el Premio Ojo Crítico de Narrativa y el Premio Literario Arzobispo Juan de San Clemente y *Cara de pan* (2018), además de dos colecciones de cuentos, un ensayo y un poemario, ganador del Premio Nacional de Poesía Miguel Hernández 2007. *Un incendio invisible*, publicada por primera vez en 2011 por la Fundación José Manuel Lara, galardonada con el Premio Málaga de Novela, fue revisada por Mesa y reeditada por el sello Anagrama en 2017.

Al igual que en *Por si se va la Luz*, también *Un incendio invisible*[10] comienza con una llegada: la del doctor Tejada a la ciudad imaginaria de Vado,[11] un sitio que sin motivo aparente está despoblándose

10 Sobre el origen de esta novela, Sara Mesa comenta que si bien no es habitual que sus trabajos se basen en hechos reales, en este caso «se ha inspirado en el tema de la ciudad de Detroit, que ha perdido muchos habitantes en los últimos años» y, agrega, «aunque no es el detonante, le llamó mucho la atención y le pareció muy sugerente contar la historia de una ciudad que se está quedando vacía» (Mesa 2011, s.p.).

11 Entre las varias definiciones que propone la RAE para la entrada «vado», en este contexto resulta interesante el significado de 'tregua, espacio' como también el de 'cur-

día a día. Tejada arriba justo cuando todos están marchándose y esto no parece importarle en lo más mínimo. De hecho, podría ser éste el motivo que lo lleva a aceptar el puesto de director en la residencia para ancianos New Life. En este sentido, Mesa «ha evitado que el doctor Tejada ejerza de *superman*, o remedio para esa decrepitud de la Residencia de ancianos» (Pozuelo Yvancos 2018, s.p.). Actualmente, New Life –al igual que el resto de la ciudad– está en ruinas y resulta solo un recuerdo pretérito del sitio residencial y sofisticado al que accedían solo ancianos con hijos dispuestos a pagar altas cuotas mensuales. Claro que hoy día todo ello había cambiado,

> el panorama se podía resumir en un número: treinta y ocho. Ésos eran los residente que quedaban, y la mayoría de ellos habían sido abandonados. Las familias desaparecieron de un día para otro sin pagar las cuotas. ¿Qué podían hacer ellos? Las deudas se acumulaban, los médicos y enfermeros también se estaban marchando y los pocos que quedaban tampoco andaban contentos: mucho trabajo que hacer y la incertidumbre de no saber hasta cuándo podría mantenerse esa farsa. (Mesa 2017, 25)

En la cita propuesta, Tejada encuentra a los pocos empleados, quienes que a pesar del atraso de los pagos siguen trabajando en New Life como también a los treinta y ocho ancianos que malviven en aquel lugar. No está claro el motivo que lleva a Tejada a trasladarse a Vado, como tampoco su total desinterés por entablar –siquiera– contacto con los lugareños. Lo que sí está claro es su apuro por estar solo y el intento de huir de un pasado que, al parecer, lo atormenta y del que solo sabremos que está relacionado con una cierta Elena, a quien nombra a menudo en sueños. La comunidad de Vado está representada particularmente por la imposibilidad de sus habitantes que por motivos económicos no pueden irse y abandonar aquella ciudad que arde no solo a causa de los incendios provocados, sino también por dentro. Quizá como sostiene González del Pozo, se trate de un «incendio no perceptible a simple vista [que] claramente está haciendo arder a individuos y sociedades» (2020, 108).

Vado es un sitio en el que la supervivencia es casi imposible, sobre todo a medida que avanza el relato y que poco a poco lleva a los personajes hacia un estado anímico de profunda desolación. Tejada prefiere no permanecer en el geriátrico y viajar cada día hasta el Madison Lenox, un hotel cinco estrellas que en otros tiempos supo ser el

so o remedio en las cosas que ocurren'. Mesa comenta en que Vado «hay un 'escenario simbólico' como un puerto fluvial» y agrega que «en cualquier caso Vado es una ciudad inventada, y Sevilla no tiene que ver mucho con ella» (Mesa 2011, s.p.). Quizá, como sostiene González del Pozo, Mesa elige un nombre irreal para que «no se pueda asociar a ninguna ciudad concreta o de manera que se pueda aplicar a cualquiera» (2020, 106-7).

e-ISSN 2037-6588

más lujoso de la ciudad pero en el que ahora ni siquiera sirven el desayuno. El Madison Lenox, al igual que el resto de Vado, se ha convertido en un espacio decadente en el que «sólo quedaba el polvo; la sensación de polvo y abandono» (Mesa 2017, 35). Éste representa el pasado glorioso de una ciudad que ya no existe,

> Hotel Madison Lenox: el bienestar de la exclusividad, se titulaba uno de ellos, y luego continuaba con la historia del establecimiento: sus orígenes señoriales, las visitas ilustres, sus sucesivas ampliaciones y mejoras. Grandes personalidades se han bañado en nuestra increíble piscina de aguas turquesas, indicaba un texto más abajo, acompañado de fotos de chicas con bañadores con lentejuelas. *Sienta en su propia piel el beneficio de una de las más importantes saunas del país: manicura, pedicura, masajes chinos drenantes, y antioxidantes, ducha fácil de oxígeno puro.* (35-6; énfasis del original)

Allí Tejada conoce a la mujer del kimono, la recepcionista, que además es la hija del dueño del hotel, con quien tendrá algunos encuentros sexuales. También allí conoce a Rachid Benomoussa, un científico experto en estudios migratorios que le permitirá a Tejada enterarse de las consecuencias –pero no las causas– de lo que sucede en Vado. De hecho, los diálogos entre Tejada y Benomoussa representan una suerte de intercambio de ideas en las que sobresalen los monólogos de éste último, quien sostiene diferentes teorías acerca de los motivos por los que Vado va lentamente despoblándose. Benomoussa comparte con Tejada, a quien considera su amigo desde el comienzo, información confidencial acerca de la urbe desintegrada, de la curva de migraciones, de las estructuras abandonadas, de los saqueos, de las ocupaciones y del crimen (Mesa 2017, 101).

A pesar de que la mayoría de las tiendas estaban cerradas, incluso «algunas con las puertas tapiadas» (73), para Tejada la ciudad de Vado «mantenía cierta belleza decadente» (72), quizá porque allí había desaparecido todo rastro de lo que Marc Augé ha denominado «no lugares» (2000), es decir que se trata de sitios que se definen en tránsito, lugares anónimos que no contienen historia y que pueden ser repetidos hasta el infinito (Augé 2000, 107), como así lo describe la siguiente cita,

> Únicamente permanecían abiertos algunos negocios de carácter familiar, tras cuyos mostradores podía verse a pequeños comerciantes con la mandíbula apretada y el gesto tenso, pero eran los menos. Las más, las grandes cadenas comerciales y las franquicias de moda, habían cerrado todas, así como los Starbucks, los Burger King, los Kentucky Fried Chicken. (Mesa 2017, 73)

e-ISSN 2037-6588

Ante este panorama, al lector de *Un incendio invisible* le cuesta imaginar que Vado haya sido una ciudad rica, lujosa, poblada de gran cantidad de habitantes y «poderosa en otro tiempo» (2017, 217). De ello da cuenta la descripción del paisaje que recorre Tejada para llegar a Vado,

> Sólo de vez en cuando, entre las nubes deshilachadas, se distinguía una pareja de milanos volando con desgana a media altura. Un par de coches y un camión de pollos sin pollos cruzaron por uno de los carriles opuestos. (13)

Más adelante, el taxista que lleva a Tejada hacia Vado así describe la ciudad,

> Hoy nadie lo diría, continuó, pero aquéllos habían sido barrios normales, incluso más limpios y modernos de lo habitual, con gente más feliz y tranquila que en el resto de los sitios. Vado siempre había sido un buen lugar para vivir, añadió entrecerrando los ojos; eso era indiscutible. (13-14)

Mesa no devela al lector los motivos que han llevado a Tejada a Vado. Lo que sí se devela es la excusa que él mismo ha inventado y que da origen a una fórmula que el protagonista ha usado de modo recurrente a lo largo del relato,

> Cualquiera se preguntaría qué hace un hombre así viniendo a Vado. Es curioso: el primero que quiso saberlo fue Catalino Fernández. Y después el doctor Carvajal, y tras él Benmoussa, y tú y todo el mundo que me he ido encontrando en esta ciudad. Comprenderás entonces que haya tenido que repetir hasta la saciedad mi viejo chiste: soy un gran hombre con una gran misión, he venido hasta aquí para libraros de la catástrofe, os sacaré de los escombros entre mis brazos si es preciso, etc. Basura. Me divierte hacer eso. Ahora que lo pienso es lo único que me divierte. (228)

Esta cita contiene una frase que se repite varias veces a lo largo de *Un incendio invisible*. Pero esta misma frase «soy un gran hombre con una gran misión», dependiendo del momento en el que se encuentra Tejada, irá cambiando de sentido. La primera vez la expresa como una afirmación ante los residentes de New Life (Mesa 2017, 53); la segunda lo hace en forma de pregunta a la niña: «¿Crees que tengo una gran misión?» (161); la tercera y la cuarta se plantean como dudas, «ya no podía venderse ante nadie como un gran hombre con una gran misión (177) y «Quizá pensaba que Tejada era un gran hombre con una gran misión» (217) para sobre el final admitir que se ha tratado de un artilugio del que se valía para responder a la pregunta del porqué de su permanencia en Vado (227).

María Ayete Gil realiza un interesante análisis acerca de la estética narrativa de Sara Mesa (2020) en la que sostiene que los personajes de las obras saramesianas son,

> de una manera o de otra, inadaptados, marginales y solitarios en un espacio en mayor o menor medida extraño e incomprensible, árido y cruel, en el que la incomunicación y el silencio se han tornado prácticas comunes y dentro del cual apenas pueden vislumbrarse fórmulas de salvación o escapatoria. (Ayete Gil 2020, 93)

Aquí agregamos que en *Un incendio invisible* los personajes no se definen por lo que dicen, sino más bien por lo que hacen, es decir que sus acciones –tanto las de los que deben quedarse como las de los que pueden irse de Vado– están supeditadas a temas vinculados con las desigualdades sociales y económicas, a la soledad y a la crueldad que definen sus actos. Esa crueldad está presente, primero en Tifón, el perro callejero que con el afán de defender a la niña ataca a Tejada mandándolo al hospital en donde «tuvieron que coserle puntos en las heridas profundas: le dieron antibióticos, antiinflamatorios y antitérmicos, y le pusieron las vacunas del tétanos y de la rabia» (Mesa 2017, 78). Más tarde, la crueldad se evidenciará dentro de New Life. Allí, la Clueca, una anciana que ve el rostro de Dios en su plato de sopa y Catalino Fernández, un jardinero borracho que odia a Tejada llevan adelante un plan para eliminar al nuevo director del geriátrico. Será Catalino quien convencerá a la Clueca diciéndole que es la 'elegida' para llevar a cabo la misión. Para hacerlo, la Clueca lanzará desde una de las ventanas del primer piso del geriátrico una piedra de unos cuatro kilos con la que lastimará a Tejada. Por último, el hombre que vive con un maniquí –es decir el padre de la niña que con el afán de que la ésta no se dé cuenta de que la madre la ha abandonado reemplaza a la mujer por un maniquí de goma–, descubre los encuentros/paseos que la niña daba con Tejada, se enfurece, va a buscarlo a New Life y, sin demasiadas explicaciones lo golpea mientras le manifiesta su total desaprobación. Todas estas acciones vividas por Tejada encuentran siempre una interpretación «alternativa» por parte de Rachid Benmoussa. Éste considera que cada una de estas situaciones representa una suerte de complot en su contra y que las causas serían los descubrimientos que éste está llevando adelante.

Si Nadia es el personaje más complejo de *Por si se va la Luz*, Tejada es el personaje más complicado de *Un incendio invisible*. Estos personajes resolverán de maneras bien diferentes sus permanencias en aquellos lugares primarios y de desolación. Con ayuda de la mujer del kimono Tejada obtendrá el dinero para el billete que le permitirá abandonar –como el resto de sus habitantes– Vado. Más tarde, ya en la estación éste sentirá «el murmullo de aquel tren que se acerca y que lo sacará de Vado para siempre» (Mesa 2017, 237). De este modo,

el doctor Tejada «sube sin mirar hacia atrás ni un momento» (Mesa 2017, 238) dejando a sus espaldas su puesto de director de New Life y, con ello, los encuentros con los peculiares personajes que fue conociendo en Vado: la niña sin nombre que prefería ser llamada Miguel; Tifón, el perro que la niña encuentra, cuida y alimenta; Benmoussa, el investigador de fenómenos migratorios que sostenía varias teorías de complot acerca de la despoblación de Vado; y la mujer del kimono, es decir la recepcionista de un hotel de lujo ya sin clientes, con quien Tejada compartió –a su modo– parte de su permanencia en Vado. La novela se cierra una jornada que es diferente a las demás, así, un día en el que el calor no agobia como siempre y en el que se siente una leve brisa. Ese día Tejada se marcha, mientras la mujer del kimono lo observa a los lejos, abandonando Vado para siempre.

Los espacios en los que se mueven los protagonistas de *Por si se va la Luz* y de *Un incendio invisible*, son escenarios de desolación y decadencia en los que quienquiera puede ocupar las casas deshabitadas, las moradas sin dueños, ya que se trata de espacios en los que no se acatan los principios de la propiedad. De hecho, la casa que ocupan Nadia y Martín podría pertenecer a la organización, a la comunidad, al mundo o a ninguno y ello no tiene importancia porque «nunca nadie reclama nada. Romper con las reglas de la propiedad y del tiempo es la antítesis del mundo moderno» (Moreno 2013, 25), sostiene Enrique con orgullo ya que el grande contraste con el mundo urbano es uno de los motivos que lo llevan a vivir allí; quizá porque «escapaba de su pasado (como todo el que llega a un lugar recóndito)» (2013, 198).

4 Conclusiones

La narraciones distópicas centran su interés en productos artísticos –sobre todo literarios y cinematográficos– que giran entorno a las ansiedades y los peligros de las sociedades en las que se originaron, generalmente centrándose en las implicaciones negativas de éstas sobre quienes las habitan. Puede tratarse de las nuevas tecnologías, las consecuencias de un poder tiránico y descontrolado, como también pueden abordar la incomodidad y la desesperanza de los personajes en un mundo del que descreen, al que ya no pertenecen y del que deciden huir. Este último es el caso de *Un incendio invisible* y de *Por si se va la Luz*, ya que trazan sociedades imaginarias que se caracterizan o son el resultado de tendencias sociales actuales que conducen a los individuos a situaciones de huida en las que viven condiciones límites e, incluso, indeseables.

Estas novelas distópicas comparten un rasgo esencial. Tanto Mesa como Moreno llevan a sus personajes a una «situación límite» (Pozuelo Yvancos 2016, 3). En *Un incendio invisible*, Sara Mesa imagina

una ciudad en ruinas, que poco a poco irá desapareciendo, un sito que los lugareños van abandonando y que ya casi sin habitantes va dejando de existir. En *Por si se va la Luz*, Lara Moreno imagina una aldea en la que unos pocos habitantes y una pareja de jóvenes recién llegados sobreviven en la hostilidad de un territorio dependiendo de la naturaleza y de algunos trueques con unos gitanos que cada tanto se acercan al lugar para hacer intercambios. Las dos novelas comienzan cuando los personajes principales llegan a sitios semi abandonados: en *Un incendio invisible* se trata de una ciudad que está ardiendo por dentro; en *Por si se va la Luz* se trata de una aldea recóndita habitada, en principio por tres personas. Allí, en aquellos lugares primarios los personajes encontrarán diferentes modos para resistir.

Pese a que las novelas aquí presentadas propongan una ambientación alejada y poco urbana, las obras en examen distan de ser catalogadas como relatos rurales o neorrurales. De hecho, las autoras han preferido poner en el centro de sus relatos a personajes urbanos (Tejada, Nadia y Martín) para a través de ellos dar cuenta de su adaptación –o no– a la nueva realidad. Esto no significa que en ellas se detecte una tendencia o continuidad hacia «la tradición de un ruralismo ya asimilado» (López López 2018, 276), sino que estos escenarios resultan funcionales para narrar la desolación de quienes, por diferentes motivos, ya no resisten vivir en contextos urbanos. De hecho, la visibilización de estos sujetos no remite a un futuro hipotético, sino más bien a un presente en el que desde el comienzo nadie se siente a gusto. Esto se suma, por un lado, a escenarios de crisis y, por otro, a una economía que impulsa a escapar de las derivas sociales que los anuncian. En estas novelas no hay pandemias, no hay guerras bacterrológicas ni catástrofes, no hay panópticos ni persecución, hay solo personajes que un día piensan que lo mejor es marcharse y simplemente lo hacen. Es por ello que los protagonistas de *Un incendio invisible* y de *Por si se va la Luz* huyen sin demasiados pretextos.

Aquí nos encontramos frente a dos obras distópicas en las que sus protagonistas no intentan construir una sociedad (base de la distopía que en su concepción original es la utopía), sino que a partir de un acto deliberado intentan más bien sobrevivir en una naturaleza que no les pertenece y que, aún en los peores momentos, deciden no abandonar, ya que el recuerdo de la opresión social que dejaron en las grandes ciudades los atormenta.

Por ello, hay algo fascinante en la escritura de estas y otras novelas españolas distópicas actuales que comparten una misma temática[12] y es que el hilo narrativo (si es que lo hay) de cada una, trasciende cualquier límite y bien pueden leerse como una crítica alegórica hacia una modernidad que luego del franquismo todo lo habría me-

12 Es el caso de las novelas mencionadas en la introducción de este artículo.

jorado. En realidad, las autoras dan cuenta de sociedades agotadas y descreídas, convirtiendo estas novelas en una suerte de obras encriptadas que invitan al lector a interpretar descifrar y deducir las desconocidas causas que llevan a los personajes a formar parte de microcosmos simbólicos.

Biografía

Albaladejo, T. (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Universitat d'Alacant.

Atwood, M. (2011). «Dire Cartographies: the Roads to Ustopia». *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*. New York: Random House, 66.

Augé, M. (2005). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Ayete Gil, M. (2020). «La propuesta estética de Sara Mesa». Ferreira, C.; Avilés Diz, J. (eds), *Narrar lo invisible. Aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa*. Valencia: Albatros, 75-104.

Claeys, G. (2010). «The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell». Claeys, G., *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 107-31.

Costa, J. (2020). «El tiempo de la distopía». *El País online*, 10 de octubre. https://elpais.com/cultura/2014/10/01/babelia/1412173689_539421.html.

García Calvo, A. (2007). *Análisis de la Sociedad del Bienestar*. España: Lucina.

González del Pozo, J. (2020) «*Un incendio invisible*: decadencia, pornografía de la ruina y el progreso hacia ninguna parte en la narrativa de Sara Mesa». Ferreira, C.; Avilés Diz, J. (eds), *Narrar lo invisible. Aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa*. Valencia: Albatros, 105-20.

Hessel, S.; Morin, E. (2012). *El camino de la esperanza. Una llamada a la movilización cívica*. España: Paidós.

Kunz, M. (2014). «Para una nueva narrativa». Kunz, M.; Gómez, S. (eds), *Nueva narrativa española*. España: Linkgua-digital, 11-32.

Lara Zavala, H. (2018). «El último hombre sobre la tierra», en «Utopías y Distopías», dossier, *Cultura UNAM. Revista de la Universidad de México*, noviembre, 98-106.

López López, C.M. (2018). «La dimensión espacial en la escritura de Lara Moreno: la huella neorrural en *Por si se va la luz* (2013)». *VI Congreso Virtual sobre Historia de las Vías de Comunicación*, 15, 271-82. https://www.revistacodice.es/publi_virtuales/vi_c_h_camineria/comunicaciones/lopez-lopez-dimension.pdf.

Mesa, S. (2011). «Sara Mesa presenta *Un incendio invisible*, un libro sobre 'lo absurdo' de la sociedad contemporánea». *20 minutos*, 5 de octubre. https://www.20minutos.es/noticia/1179077/0/.

Mesa, S. (2017). *Un incendio invisible*.2a ed. Barcelona: Anagrama.

Moreno, L. (2013). *Por si se va la Luz*. Barcelona: Lumen.

Morin, E. (2007). «El Mundo de Morin». *Ministère des Affaires étrangères*. https://nonopp.com/ar/filos_educ/00/Morin_mundo.htm.

Nuñez Ladevéze, L. (1985). «De la utopía clásica a la distopía actual». *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, 4, marzo-abril, 47-80.

Palardy, D. (2018). *The Dystopian Imagination in Contemporary Spanish Literature and Film*. Youngtown (OH): Palgrave.
Pozuelo Yvancos, J.M. (2016). «Formas de la distopía: Isaac Rosa, Lara Moreno y Andrés Ibáñez», en «La nueva novela española actual (1995-2015). Descubrimientos, perplejidades y estrategias», dossier, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 835-836, 8-11.
Pozuelo Yvancos, J.M. (2017). *Novela española del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.
Pozuelo Yvancos, J.M. (2018). «La novelística de Sara Mesa». *Revista Cultural Turia*. http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/la-novelistica-de-sara-mesa.
Saldías Rossel, G.A. (2015). *En el peor lugar posible: teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965-1975)* [tesis doctoral]. http://hdl.handle.net/10803/295707.
Salinas, P. [1950] (2010). *La bomba increíble*. Córdoba: Berenice.
Shermer, M. (2018). «La utopía es un ideal peligroso: deberíamos aspirar a la *protopía*» [trad. M. Delgadillo], en «Utopías y distopías», dossier, *Revista de la Universidad de México*, 10, 41-5.
Valdivia, P. (2016). «Narrando la crisis financiera de 2008 y sus repercusiones». *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 15, 18-36. https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/16322.
Valls, F. (2016). «La nueva novela es un país difícil», en «La nueva novela española actual (1995-2015). Descubrimientos, perplejidades y estrategias», dossier, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 835-836, 2-3.
Vieira, F. (2010). «The Concept of Utopia». Claeys, G., *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 3-27.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 44 – Num. 116 – Dicembre 2021

Revisitar o código: a vertiginosa transparência do lugar
Sobre a poesia de Natália Correia

Maria de Fátima Marinho
Universidade do Porto, Portugal

Abstract In this article we intend to explore the author's ability to transform, subvert and recreate (spatial and/or cultural) referents that the reader recognises immediately but are presented in a disconcerting manner, always implying a critical and epistemological re-evaluation. Irreverence, an indispensable engine in Natália Correia's poetics, is interstitially insinuated in the smallest details called for, whether they be the explicit reference to places or the appropriation of different styles. In *O progresso de Édipo*, *Sonetos Românticos* or *O Anjo do Ocidente à Entrada do Ferro*, *Epístola aos Iamitas* and many other volumes, we find the same transgression of the code, the same (ir)reverence, the same complicity with the reader.

Keywords Natália Correia. Irreverence. Cultural heritage. Transgression. Europe.



Peer review

Submitted 2020-12-30
Accepted 2021-07-13
Published 2021-12-06

Open access



Citation Marinho, M.F. (2021). "Revisitar o código: a vertiginosa transparência do lugar. Sobre a poesia de Natália Correia". *Rassegna iberistica*, 44(116), 435-444.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/17/004

Se aceitarmos que os códigos literários são inevitavelmente transgredidos, seja por seus próprios criadores ou por terceiros, não será difícil reconhecer que uma autora como Natália Correia, avessa a quaisquer condicionalismos externos, se caracterize por uma irreverência fundamental que a levará, sem grande esforço, a subverter códigos de que diz (explícita ou tacitamente) servir-se. Reconhecendo sua condição de ex-cêntrica, a autora de *O Vinho e a Lira* não se coíbe de romper a tradição, enquanto, simultaneamente apela a formas e a elementos que nos remetem para a poética mais ortodoxa ou para a pertença a uma linha poética definida.

Não é difícil encontrarmos títulos como *Sonetos Românticos*, *Epístola aos Iamitas* ou *Cantigas de Amigo* (Correia 1993), que convocam códigos pré-definidos e cuja análise revela o compromisso entre a tradição presente, nas formas utilizadas e nos modos de escrita a que se faz apelo, e uma atitude subversiva que desconstrói sistematicamente os pretensos códigos convocados, sejam eles o soneto ou a epístola, a estética romântica ou a medieval. O mesmo se pode inferir das referências explícitas a Édipo ou a Adónis.

O herói clássico é o protagonista da peça *O Progresso de Édipo* (1957), já estudada por mim (Marinho 2005, 177-83), o qual incorre mais na culpa do conhecimento do que na da transgressão do interdito de incesto.

Nesta obra, não há lugar para a moralidade nem apelo ao terror e à piedade. Ao matar Laio, Édipo fica com duas chagas no lugar dos olhos. Sua cegueira é, pois, involuntária e não autopunição pela falta cometida, sendo reversível depois de lavados os olhos com a água de um regato. Morto Laio, Jocasta oferece-se como esposa. As relações entre ambos são à partida transgressivas e conscientes. O reconhecimento é mais imediato (basta o olhar de Édipo sobre Jocasta) e este pede à mãe que o mate, mas ela não o faz, assumindo uma atitude ativa e escolhendo o próprio destino.

O constante apelo à herança cultural e a não menor constante rotura com a mesma instauram um clima de desconfiança confiante que permite reequacionar os dados aparentemente simples e unívocos. Esta instabilidade significativa revela-se também na alusão às rosas (Marinho 1998, 48) e a Adónis, numa dupla referência à Antiguidade, e ao seu incontestável legado, e a Ricardo Reis (Pessoa 1966, 18, 34, 57, 131).

O livro de que prioritariamente hoje me ocupo, *O Anjo do Ocidente à Entrada do Ferro*, não descura as rosas como não descura a figura do anjo, presente desde o título e em vários dos poemas (Correia 1993, 17-18, 21-2, 23-4, 35-6, 37-40, 51, 56-7, 65-70). A importância de Rilke na poesia de meados do século XX em Portugal é por demais conhecida (Saraiva 1984; Marinho 1989, 99-104) e Natália Correia não escapa a essa influência, conjugando a evocação do lugar com a simbiose entre este e o anjo, numa perfeita harmonia, índice de uma desarmonia profunda.

A contradição que parece subjazer à minha última afirmação constitui o cerne da tese que quero defender. Neste livro de poemas, Natália Correia evoca o(s) lugar(es) da Europa, ela que sabe que é europeia (Correia [1951] 2002), mas que sente a transparência de um espaço que lhe escapa, embora o deseje construir, estabelecer, mesmo sob uma forma bem menos imediata do que outros textos fundadores de uma legitimação nacional mais ortodoxa e consentânea com propósitos definidos, como a manipulação da opinião (Escobedo 2010, 204) ou a formação de um cânone imutável (Corse 2010).

A certeza de que uma certa artificialidade supera equívocos elementos comuns e de pertença ou de que a identidade é uma ficção construída (Benmakhlouf 2011, 34) leva a que se possam analisar desassombradamente as obras consagradas pelo cânone e relativizar os seus conteúdos como transmissores de verdades absolutas. O labirinto que a identidade configura (Benmakhlouf 2011, 19) legitima a ausência de linearidade entre a obra e o conceito que ela pretende veicular. Instaura-se uma desconfiança, que permite reler os textos e desconstruir não só o cânone como tudo o que ele significa.

É nesse paradigma que se inclui *O Anjo do Ocidente à Entrada do Ferro* de Natália Correia, onde podemos ler a certeza da pertença a um espaço europeu, configurador de sua identidade, e, simultaneamente, a sua visão interpretativa e intersticial desse tecido cuja transparência é mais refletida do que efetiva.

O texto inaugural, sem título, falando da Europa, fala do sujeito, perplexo perante uma realidade que o deixa inseguro, ciente da precariedade do conceito de identidade, que se autoanula, restando apenas sua procura, sua obsessão (Agier 2013, 131). Só assim se entende a afirmação de que a «Europa fugia para trás» (Correia 1993, 12) e de que ela «era a triste viuvinha no meio de uma roda de crianças que matavam índios num filme americano» (1993, 12). A afirmação de uma inevitável artificialidade implica a falência desse lugar, evocado obliquamente em todos os poemas através da referência a diversos espaços, todos eles portadores de significados só parcialmente desvendados. O último parágrafo deste texto introdutório é a resposta indireta e a chave de leitura de todo o livro:

> Desatei então a correr para o sítio onde se chora. O sítio onde se chora é na penumbra pensativa. No quarto de estalactites da alma onde se fazem poemas. Mas notei que no meu pranto faltava uma lágrima e essa lágrima era Portugal. Percebi finalmente que Portugal era eu a chorar trevos de cinza pela Europa. (1993, 12)

A simbiose explicativa que se estabelece legitima-se com a «Dedicatória» (Correia 1993, 13-16) à Europa, que lá é definida de vários modos, todos eles certeiros, na sua significação interpretativa, todos eles arautos de um lugar de transparência duvidosa, labirinto onde

podemos perder o sentido de orientação (Agier 2013, 6), recuperando uma dimensão nacional de estranheza (2013, 80), que se traduz na condição cosmopolita a partir de uma experiência da incerteza que não se escolheu nem se sofreu (2013, 7):

[…]
A ti que lá de Creta erguendo a tromba lenta
em séculos de marfim mostraste a paciência
da obra de metal que agora te asfixia
na crónica fraudulenta de uma fotografia
[…]
A ti que numa inglesa escrita comercial
a cânfora roubaste do sono oriental
na prática pimenta dos exóticos pratos
de um menu colonial roído pelos ratos

A ti ó insaciável que para mudar de anéis
Dos reis decapitaste os turvos capitéis
[…]
engomada com a gosma da bronquite burguesa
quando lá na bastilha ganhou a espadilha da revolução francesa
[…]
A Ti porém dedico
o motivo da lira que em glóbulos herdei
[…]
aos plátanos que sofrem na medalha cretense
do fundo dos teus olhos a tua dor rodada
na lôbrega pronúncia dos fios telefónicos
ó estopa ó Europa do linho separada! (Correia 1993, 13-16)

Esta condição cosmopolita, reaprendendo a observar a fronteira onde se encontra o outro (Agier 2013, 7), assume repentinamente um papel preponderante na definição de um universo que se autolegitima como precário e oblíquo. Não é fácil construir lugares, através de detalhes, sinédoques e metonímias, de interdependência do sujeito com os diversos referentes que se estilhaçam no tecido textual.

A emergência de utopias pessoais e coletivas potencia o descentramento (Agier 2013, 8), criando angústias acrescidas com dificuldade para se neutralizarem:

À força de tanta catedral os úbios
ficaram góticos de esticarem o pescoço
e onde a águia romana caiu morta de susto
mestre eckart plantou um esconjuro de osso. (Correia 1993, 32)

A confluência da linearidade temporal com a estaticidade do espaço possibilita a sobreposição de momentos independentes, mas que concorrem para a construção de um obrigatório descentramento, legitimador de múltiplas identidades simultâneas. As referências subtis a personagens históricas como Dietrich Eckart (membro do início do partido nazi, falecido em 1923), bem como a ironia presente nos versos que falam dos úbios, intensificam esse simulacro de identidade, que parece reconfigurar-se com a insistência no passado.

O poema «Último Canto de Luís o Cisne», evocando diretamente o controverso Luís da Baviera, Munique e o castelo Neuschwanstein, sugere mais do que explicita essa utopia de progressivos reflexos, tempos sobrepostos, coincidentes e longínquos: o século XIX do castelo; a evocação de Marienplatz, fundada em 1158, com a coluna da Virgem erigida em 1638; a cruz suástica; Wagner; Amalienburg:

Para que no alarme dos sinos
um pouco de Grécia repique
no poço mais europeu do meu crânio
procuro atenas e sai munique (Correia 1993, 33)

A sequência de espelhos que se autorefletem facilita o descentramento, seja ele cultural, epistemológico ou político (Agier 2013, 111-18), o modo de pensar o outro cuja alteridade é relativa, isto é, que comunga de uma mesma identidade que apenas se pulveriza em pequenos centros só aparentemente distintos e autónomos, tal como em tempos só equivocamente antagónicos.

É assim que desfilam perante o leitor variadas cidades europeias da Alemanha, Áustria, França, Suécia, Noruega, Dinamarca, Suíça, Bélgica, Holanda, Liechtenstein, Inglaterra, Espanha e Grécia, que partilham a Europa como espaço comum e com as quais o sujeito sente uma afinidade essencial.

Mas, como não há mundo comum sem alteridade (Agier 2013, 206), os espelhos que refletem o eu e o outro parecem lentes bifocais, possibilitando apreender o real de modos distintos, criando uma armadilha identitária (2013, 99) que nos obriga a repensar o descentramento, devido à crise de alteridade do mundo atual (2013, 111): que Europa nos olha e nós olhamos?

Os sucessivos equívocos, que a autora tão bem atualiza ao referir-se às imagens das santas, antigas deusas, dão a dimensão exata da tal lente progressiva que foca distinta e alternadamente uma realidade enquanto a outra permanece desfocada:

Se eu pudesse interrogar uma das águias
esmagadas entre as tuas noites sobrepostas
o que de nós deixámos atrás em estátuas
se animaria numa intempérie de respostas

para julgar-te ó Roma que anuncias
um deus em cada coluna canelada
É para a agonia do ouro que te exige
que as deusas foram em santas transformadas?
(Correia 1993, 25)

A ironia aqui subjacente reflete o paradoxo instaurado («Absurdas as estátuas vão ficando atrasadas | no quo vadis de táxis padres e datilógrafas», 1993, 26) e favorece a problematização da identificação do outro, como uma realidade passível de mudança, longe de se poder estratificar de modo absoluto (Agier 2013, 129-30): «Não gosto de me ver Fico mal no retrato» (Correia 1993, 17), escreve a autora em «Wien Flug», antecipando as recorrentes figuras de anjo:

Anjos de pedra gorda anjos soprados
Pela flauta mágica continuum pulmonar
De Mozart para o trânsito compondo
Uma ponte ópus de febre transversal (1993, 21)

A vertiginosa alusão a diferentes realidades (mesmo quando se fala sempre de Salzburgo na Áustria) atualiza o aparecimento de um sujeito-outro (Agier 2013, 207), que vem perturbar a ordem identitária («mas dos anjos só restam as aeromoças que levam | de país a país o reno nos cabelos», Correia 1993, 18), modificando a imagem utópica, na medida em que ela se objetiva em realidades palpáveis.

No poema «As Ruínas da Valsa» (Correia 1993, 19-20) junta-se a paródia com a sensação de um tempo que destrói os estereótipos ao torná-los explícitos:

No Nussdorf da pastoral à heroica
enlaça-se a viena vinhateira
solta o Danúbio a língua poliglota
que traz pastosa de lamber holbeins

Lateja o rio derramada aorta
noturna e arterial a sua queixa
não quer ser bailarino nem azul
mas o guia Michelin é que não deixa (1993, 19)

Tal processo, em constante e vertiginosa remissão a outros códigos, convoca saberes latentes, que o destinatário reconhece, assimila, transpõe para o texto atual, lendo-o como uma rede de sentidos que impede a literalidade primária e impõe remissões obrigatórias que consolidam a identidade e atenuam a sua irremediável crise. O poema «Ab lo temps que fai refreschar lo segle» (1993, 46-7), reduplicando o primeiro verso de um texto de Cercamon, trovador pro-

vençal, duplica igualmente a célebre cantiga de D. Dinis («Quer eu à maneira de provençal»), iniciando-se com um verso idêntico; o mesmo poema convoca ainda a canção popular, que remonta ao século XV, *Sur le pont d'Avignon on y danse on y danse*, bem como os textos do duque de Aquitânia.

Este vertiginoso entrelaçamento de referências e memórias atualiza-se em muitos poemas, que acentuam a transparência do lugar, lugar que se transmuda num passado que condiciona o presente. O emprego do termo 'saga', «Primeiro Andamento da Saga» (Correia 1993, 48) e «Último Andamento da Saga» (1993, 40-50), o primeiro aludindo ao rei Harold da Dinamarca e da Noruega (século X), conhecido como Bluetooth e o segundo à sereia de Copenhague, que, segundo a autora «[se] senta | numa ossada do rei Harald» (Correia 1993, 49), apontam para as narrativas nórdicas tradicionais, que se vão sucedendo nos poemas seguintes. Aliás, a conclusão do primeiro poema, «Andersen não contou este conto» (1993, 48), parece acentuar a individualidade de uma memória identitária que se constrói sobre os ecos de um passado fundacional. Estocolmo e Sigtuna (ambas na Suécia), Oslo ou Amesterdão aparecem na sua opacidade transparente, remetendo para saberes remotos, mas essenciais à construção de uma identidade que se pode ver presa nas teias da própria armadilha:

A idade média ainda estreita
ruas para meias-noites secretas
lua onde bebiam os cavalos
que já foram as bicicletas. (1993, 51)

A interdependência da recordação e da visualização permite que Sigtuna, primeira capital, fundada pelo rei Erik em 980, e destruída por guerreiros inimigos em 1187, lugar onde pela primeira vez se cunhou moeda na Suécia, assuma a importância de se prefigurar como o lugar onde «fazem os séculos | pausadas esculturas» (Correia 1993, 53), que se imiscuem nos interstícios que separam a transparência da translucidez. E assim aparece «O Anjo Lapidário», em Amesterdão, convocando obliquamente a morte (a lápide), ao evocar o «fértil lugar de lágrimas que o tempo lapidário | está a dever à cinza das crianças judias» (1993, 56).

É a artificialidade que as figuras de cera indiciam (numa indireta alusão ao Museu de Madame Tussaud em Londres e às figuras históricas, sentenciadas e decapitadas na Torre de Londres, que aí estão eternizadas) e que a autora refere no poema «London from a Tear Top» (1993, 60-1). Isto se repercute por todo o livro, permitindo que a utopia pessoal e coletiva, de que falávamos há pouco, se concentre em Godwana, esse continente austral desparecido há milhões de anos, mas que condiciona ainda os significados de um espaço envolvido por representações de realidade ambígua:

e-ISSN 2037-6588

Era uma vez esta cidade onde tudo se passa
como algo que se esconde atrás do nevoeiro
e deste lado tem um tricórnio de pombos
na cabeça que foi de um almirante pernalta (1993, 60)

Definições desconcertantes («Castela é uma procissão | atravessada numa guerra», 1993, 63), completadas com a obrigatória referência a tutelas que subitamente emergem, «a esguia forma | de um cavaleiro esquisito | que vem completar a sua opera omnia» (1993, 64), dão o tom necessário ao poema «Au Petit Riche» (1993, 44-5), que congrega as habituais referências espiraladas à afirmação de uma pertença, que deverá vencer as incertezas e a ameaça do suicídio. O título, com referente identificado (um restaurante de Paris, fundado em 1854), legitima todas as outras atitudes, que se põem em termos de 'cedência' e que facilmente identificamos como constitutivos da memória coletiva de uma cidade e de uma civilização. A exceção, a tapeçaria 'La Dame à la Licorne', configura esse processo de pertença que se arroga propositadamente o equilíbrio entre um passado conciliador e a constatação, por vezes irónica, da impossibilidade de consolidação do eu:

Não morrerei em paris numa quinta-feira cadente
[…]
cedo a nossa senhora de espasmos ao corcunda
[…]
cedo a Dada as tampas das retretes
públicas pálpebras da república francesa
[…]
O que eu não cedo num nicho deste itinerário
varrido por um simum de telexes e ascensores
está numa tapeçaria: e á dama do licorne
cada vez mais remota pronunciando flores (1993, 44-5)

A incerteza, ou antes, a angústia, que se desvenda no poema «A Virgem de Memling atrai com uma maçã os suicidas de Bruges» (Correia 1993, 58-9), impõe a deslocação do significado de um quadro, à partida pacificador, a Virgem com o Menino, segurando uma maçã, para um cenário de morte, já antes anunciado em «O Anjo Barroco à Entrada de Sal(zburgo)» (1993, 21-2), quando se lê que «a cidade ganha | uma voz branca que ordena o suicídio».

É no combate (mesmo se tácito e nunca explicitado) a esse apelo disfórico que a ironia se instala, assumindo diversos contornos, desde o aparentemente mais simples, como no poema «Passez y vos Vacances» (1993, 37-40), onde se lê que na Suíça «Tudo está certo», até «Ara Ubiorum» (1993, 32), que coloca a cidade alemã de Colónia num espaço duplamente transgressivo, mesmo se paródico:

À força de tanta catedral os úbios
Ficaram góticos de esticarem o pescoço
E onde a águia romana caiu morta de susto
Mestre eckart plantou um esconjuro de ossos (1993, 32)

Se soubermos que Eckart foi um dos membros-chave do início do partido nazi alemão e se percebermos as visões sobrepostas que estão em jogo, facilmente compreenderemos a importância da simultaneidade de tempos num mesmo espaço, magistralmente condensados na imagem do labirinto que o aeroporto de Frankfurt representa:

Aeroporto humano apenas na retrete
Na mansa paranoia da pista de absinto
pousa ariadne fio 727
gargalhando a saída do lerdo labirinto (Correia 1993, 31)

Esse labirinto, afinal imagem omnipresente em todos os lugares de transparência duvidosa, porque perturbadora e, na verdade, enganadora, concentra-se na «Metrópolis», Berlim, ainda então, em 1973, numa encruzilhada da História:

Augurados pelo chão das chaves dos jazigos
sob as tílias chegaram os quatro comandantes
e dos ossos numerários tesoureiros fatídicos
com um quilo de café compraram diamantes

nas portas e nas bocas nas vulvas e nas tumbas
puseram a assinatura da vitória
e com vinha da ira e cães de fila
dos talos da morte cresceu o muro mnemónica (1993, 35)

A rotura significada pelo muro, impedindo a identidade plena, sublima-se no último poema, «Pranto dos Europeus à Saída do Festim» (1993, 65-70), onde se compreende «o medo dos nomes verdadeiros» (1993, 66) e a insensata procura de uma utopia de sinal errado: «Com a urgência de acharmos paraísos perdidos | perdemos sem saber paraísos achados» (1993, 66). A Europa define-se como «um claro escuro de templos e desastres» (1993, 70), um lugar «onde parou | o sangue» (1993, 69), onde a identidade se torna definitivamente uma armadilha difícil de dominar.

O «incrível passado» (1993, 69) de que fala Natália Correia, transmuda-se, reflete-se em espelhos, ora límpidos, ora baços, multiplica-se em imagens visionadas através de vidros, nem sempre completamente transparentes. A vertiginosa transparência do lugar possibilita a revisitação do código, dos códigos (culturais, históricos, geográficos e outros), captando melhor o significado subenten-

e-ISSN 2037-6588

dido no início deste artigo em que aludi à Europa, e que a autora caracteriza como «Fugia parada na louca pulsação do seu movimento estático» (1993, 12).

Perdido em labirintos sucessivos, espiralados, o sujeito debate-se com os lugares que (re)conhece e que se transformam em repositórios da memória, ingredientes indispensáveis de uma identidade apoiada na certeza de que «os deuses nos fitam com a frieza das jóias | e a vida nos espera para ressurgir de vez» (1993, 70).

Bibliografia

Agier, M. (2013). *La condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*. Paris: La Découverte.
Benmakhlouf, A. (2011). *L'identité, une fable philosophique*. Paris: Presses Universitaires de France. Philosophies.
Correia, N. (1957). *O Progresso de Édipo*. Lisboa: Editora Gráfica Portuguesa
Correia, N. (1958). *Poesia de Arte e Realismo Poético*. Lisboa: A Antologia.
Correia, N. (1993). «O Anjo do Ocidente à Entrada do Ferro». *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias II*. Lisboa: Projornal, 11-70.
Correia, N. [1951] (2002). *Descobri que era Europeia. Impressões de Uma Viagem à América*. Lisboa: Editorial Notícias.
Corse, S.M. (2010). «Nationalism and Canon-Formation». Sauer, Wright 2010, 211-19.
Escobedo, A. (2010). «No Early-Modern Nations? Revising Modern Theories of Nationalism». Sauer, Wright 2010, 203-10.
Marinho, M. de Fátima (1987). *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda.
Marinho, M. de Fátima (1989). *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX. Rupturas e Continuidades*. Lisboa: Caminho.
Marinho, M. de Fátima (1998). «Do Grotesco ao Sublime. Introdução ao Estudo da Poesia de Natália Correia». *Hífen*, 12, 45-65.
Marinho, M. de Fátima (2005). «O Fascínio de Édipo». *Um Poço sem Fundo Novas Reflexões sobre Literatura e História*. Porto: Campo das Letras, 177-83.
Pessoa, F. (1966). *Obras Completas*. Lisboa: Ática.
Saraiva, A. (1984). *Para a História da Leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*. Porto: Edições Árvore.
Sauer, E.; Wright, J. (ed.) (2010). *Reading the Nation in English Literature*. London; New York: Routledge.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 44 – Num. 116 – Dicembre 2021

«O sertão é o mundo» senza la città (ma «o sertão está em toda a parte») Discorsi sul *sertão* e sulla città nella letteratura brasiliana

Carolina Correia dos Santos
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Abstract This article analyses two examples of Brazilian literature, João Guimarães Rosa's *Grande sertão: veredas* and João Antônio's "Abraçado ao meu rancor". Whereas the first narrates the *sertão*, "Abraçado ao meu rancor" is entirely dedicated to the metropolis of São Paulo. This article aims to display a series of resemblances between the two pieces that tend to disrupt an old but still active axiom of Brazilian social thought: the dichotomy between the country (*sertão*) and the city. The analysis begins by building up the distinction between the *sertão* and the city as it appears in most Brazilian literature and literary criticism. This opposition leads to a series of other constitutive polarities, such as development/underdevelopment, nature/culture, faith/reason. Through a reading of Rosa's novel and Antônio's story, this article will then juxtapose the *sertão* and the city showing how oppositions that have sustained so much of the Brazilian social thought are categories that need to be deconstructed.

Keywords Brazilian literature. Sertão. Favela. Literary criticism. Brazilian social thought.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Sertão e città, ovvero l'identificazione della differenza. – 3 La differenza come problema. – 4 Il divenire della differenza. – 5 La differenza impossibile. – 6 Linee di fuga…



Peer review

Submitted 2021-02-10
Accepted 2021-08-02
Published 2021-12-06

Open access



Citation Correia dos Santos, C. (2021). "«O sertão é o mundo» senza la città (ma «o sertão está em toda a parte»). Discorsi sul *sertão* e sulla città nella letteratura brasiliana". *Rassegna iberistica*, 44(116), 445-464.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/17/005

1 Introduzione

Il *sertão*, per coloro che studiano letteratura brasiliana, è un *topos* rilevante. Può essere la scena o il soggetto del testo; può essere un concetto, un modo di pensare, come proposto da Willi Bolle (1998) a proposito di João Guimarães Rosa; o ancora un territorio espressione della soggettività, come nel caso di Riobaldo secondo Alfredo Cesar-Melo (2011). Ma il sertão può svolgere un ruolo centrale anche quando il tema o l'ambientazione dell'opera è la città. Muoversi da un estremo all'altro, dalla città al sertão,[1] per la critica letteraria è stato, spesso, un modo di leggere un testo.

Da questa prospettiva è possibile proporre un parallelo, per esempio, tra il romanzo di Paulo Lins, *Cidade de Deus* (1997), e *Os sertões*, di Euclides da Cunha ([1902] 2008). *Cidade de Deus* è il primo libro di grande successo editoriale scritto da un *favelado* su una favela carioca, raccontata nella sua nascita e nel suo sviluppo lungo tre decenni. *Os sertões* è, si potrebbe dire, la prima opera letteraria che fa espressamente riferimento al termine *favela*. Favela è una pianta del sertão e il nome di una collina, entrambi menzionati da Euclides da Cunha.[2] Il parallelo qui proposto – suggerito a partire dalla ricorrenza del termine *favela* nelle due opere – va nella direzione di una comparazione tra le forme con cui le rispettive esperienze sul campo sono narrate da Euclides da Cunha e da Lins. Da questo punto di vista, Lins è uno scrittore postcoloniale, mentre Euclides possiede una «prosa della contro-insurrezione», come avrebbe detto Ranajit Guha (1988, 45-84).[3]

Quest'ultima affermazione ci suggerisce che *Os sertões*, diversamente da quanto ritiene la maggior parte della critica, non si colloca dalla parte dei vinti, i *sertanejos*. Infatti, nonostante la denuncia della violenza dello stato, che Euclides da Cunha chiama «crimine di nazionalità», il testo è pervaso da una concezione positivista della storia che relega il sertanejo a una posizione residuale e pertanto lo condanna a una inevitabile scomparsa.

Come si sa, *Os sertões* è un lungo saggio che rielabora le osservazioni sul campo di Euclides da Cunha, inviato del giornale *O Estado*

Traduzione dal portoghese di Luciano Nuzzo.

1 È importante aver presente la geografia del Brasile per capire che la gran parte assoluta delle grandi città brasiliane sono o sulla costa o molto vicino alla costa. Inoltre, la colonizzazione del territorio brasiliano ha sempre seguito la direzione costa-entroterra.

2 Si racconta che ai soldati tornati dalla guerra di Canudos furono promesse abitazioni a Rio de Janeiro, capitale della Repubblica, precisamente nel Morro da Providência, da loro stessi ribattezzato *favela*.

3 Per un'analisi approfondita del discorso di Euclides da Cunha come prosa della contro-insurrezione, si veda il testo di Adriana Johnson, *Sentencing Canudos: Subalternity in the Backlands of Brazil* (2010). Per un confronto tra le opere di Euclides da Cunha e di Paulo Lins, vedasi Correia dos Santos 2012.

Rassegna iberistica
44(116), 2021, 445-464
e-ISSN 2037-6588

de São Paulo per raccontare la fine del conflitto tra lo stato brasiliano e l'*arraial* di Canudos, un accampamento con una popolazione formata da circa venticinquemila persone, tra le quali *jagunços* armati – tipici banditi dell'interno del Brasile, molte volte antichi mercenari. Il leader era Antonio Conselheiro, un personaggio al tempo stesso sacerdote, *curandeiro*, e capo politico che si stabilizzò nell'entroterra di Bahia circondato da devoti, fondando Canudos.

Euclides da Cunha assiste alla fine della guerra. Gli articoli che firma per il giornale evidenziano il suo positivismo e il suo rifiuto della rivolta. Al tempo stesso, però, è testimone di una strage che diventa l'emblema del modo in cui le forze repressive brasiliane opereranno fino ad oggi.

Dopo essere ritornato dal fronte, Euclides da Cunha trascorre circa sei anni scrivendo *Os sertões*, uno studio sulla terra – del Brasile –, l'uomo – gli uomini e le donne del sertão – e la lotta che si svolse in quattro battaglie. Nella nota preliminare l'autore spiega che il libro, originariamente, trattava solo della guerra, ma che passati gli anni il tema aveva finito col travalicare il suo progetto originario:

> Intentamos esboçar, palidamente embora, ante o olhar de futuros historiadores, os traços atuais mais expressivos das sub-raças sertanejas do Brasil. E fazemo-lo porque sua instabilidade de complexos de fatores múltiplos e diversamente e combinados, aliada às vicissitudes históricas e deplorável situação mental em que jazem, as tornam talvez efêmeras, destinadas a próximo desaparecimento ante as exigências crescentes da civilização e a concorrência material intensiva das correntes migratórias que começam a invadir profundamente a nossa terra.
>
> O jagunço, destemeroso, o tabaréu ingênuo e o caipira simplório serão em breve tipos relegados às tradições evanescentes, ou extintas. (Cunha [1902] 2008, 9)

Cidade de Deus, al contrario, è una finzione vigorosa, sebbene basata sulla realtà vissuta e studiata da Paulo Lins. Gli attori sono tutti, o quasi tutti, *favelados*. Lo scenario dell'azione è la favela. Niente, nel libro, succede lontano dalla favela, nonostante sia possibile dedurre, a partire dalla trama, la realtà politica e sociale di tutta la città di Rio de Janeiro. In *Cidade de Deus* sono i favelados, i subalterni, che prendono tutto lo spazio dell'azione. I favelados non sono oggetto di descrizione, ma agiscono. Sono soggetti e non oggetti.

La chiave di lettura suggerita per i testi di Euclides da Cunha e Paulo Lins, ovvero la vicinanza e la coimplicazione di sertão e città, costituisce il nucleo di senso intorno al quale si orienta anche questo testo. Da questo punto di vista, l'esplicitazione del titolo dell'articolo può chiarire la nostra proposta. «O sertão é o mundo», è un'affermazione di Antonio Candido sul libro di Guimarães Rosa, *Grande*

sertão: veredas, ripresa da un suo articolo, «O homem dos avessos», pubblicato nel 1957. *Grande sertão* fu pubblicato nel 1956.

Il riferimento ad Antonio Candido non è casuale. Come è noto, Candido è stato il più importante critico brasiliano del Novecento e pertanto anche uno degli artefici della sistematizzazione della letteratura brasiliana. I suoi scritti infatti determinano i criteri, ancora oggi assunti come validi, per gli studi sulla letteratura brasiliana in generale e in particolare per coloro che studiano il sertão o la città come *topos* letterario.

L'espressione che segue nel titolo *o sertão é o mundo, menos a cidade*, è immediatamente contraddetta da ciò che segue tra parentesi: *mas o sertão está em toda parte*. Quest'ultima è una frase ripresa direttamente dall'opera di Guimarães Rosa ([1956] 1985, 8) e suggerisce, dunque, che una parte importante dell'argomentazione di questo articolo sarà rifiutata. Il percorso della mia argomentazione è il seguente: inizio con una distinzione, sertão versus città, una specie di dicotomia che opera come matrice dell'interpretazione del Brasile (litorale/entroterra, sviluppo/sottosviluppo, urbano/rurale, progresso/arretratezza); continuo avvicinando il sertão alla città e infine arrivo alla decostruzione della opposizione. Per fare questo, metterò in relazione il sertão e la città attraverso due testi della letteratura brasiliana, il romanzo già menzionato di Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, e il racconto di João Antonio, «Abraçado ao meu rancor».

2 Sertão e città, ovvero l'identificazione della differenza

Antonio Candido, all'inizio di «O homem dos avessos», afferma:

> Numa literatura de imaginação vasqueira, onde a maioria costeia o documento bruto, é deslumbrante essa navegação do mar alto, esse jorro de imaginação criadora na linguagem, na composição, no enredo, na psicologia. ([1957] 2017, 111)

L'elogio che il critico brasiliano fa di *Grande sertão: veredas* rivela quanto la letteratura brasiliana sia legata alla rappresentazione della realtà nella sua crudezza, pertanto incapace di produrre una creazione estetica di alto valore immaginativo. *Grande Sertão* interromperebbe questo movimento rafforzando una prerogativa: il sertão, come considerato dalla critica letteraria, è il luogo dell'immaginazione, *Grande sertão* è la sua grande creazione. Il romanzo di Rosa sarebbe la prova di un processo che inizia con l'osservazione, ma che non si riduce ad essa:

> A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capaci-

> dade de entrar na psicologia do rústico, tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns. (Candido [1957] 2017, 112)

Candido si avvicina alla *transculturación* di Ángel Rama (1982), suo contemporaneo e uno dei principali interpreti della letteratura latinoamericana. Anche il pensiero di Rama si organizza a partire dalla città – gli scrittori sono persone che vivono in città, la letteratura è un'istituzione moderna ed europea – per inglobare la matrice locale e autoctona dell'America Latina, radicata nelle campagne, nelle foreste, nel deserto, nei popoli indigeni.

Nell'interpretazione di Candido, Guimarães Rosa è lo scrittore brasiliano che, più di qualunque altro, ha creato una letteratura rilevante in grado di coniugare i valori estetici universali a una materia specificatamente brasiliana. Il sertão è al tempo stesso causa ed effetto di questo fenomeno. Uno spazio, pertanto, che permette e stimola la creazione. La città, al contrario, promuoverebbe il realismo.

Machado de Assis, in questo senso, è considerato il grande scrittore brasiliano della fine dell'Ottocento nel momento in cui i suoi scritti raggiungono la maturità realista e i suoi romanzi passano a testimoniare la socialità nell'allora capitale del Brasile, Rio de Janeiro. *Dom Casmurro* (Machado de Assis, [1899] 2016), come è noto, non tratta solo di un possibile tradimento o della psicologia di un uomo tormentato dalla gelosia. Racconta di una borghesia insipida, patriarcale e completamente determinata dalla schiavitù appena abolita (1888).[4] Borghesia, pertanto, in un territorio a malapena urbanizzato dove le relazioni di lavoro non definiscono la struttura sociale. *Dom Casmurro* ha come spazio di azione la più grande e più importante città del Brasile dell'epoca, e il modo con cui racconta la città si caratterizza per un certo realismo ironico. Machado de Assis non è l'esempio della «imaginação vasqueira» che Candido ([1957] 2017, 111) considerava predominante nella letteratura brasiliana. Tuttavia, Machado de Assis scrive sulla città ed è uno scrittore realista.

Se il sertão è lo spazio di un'abbondanza immaginativa, come esemplificato dalla potenza di *Grande sertão: veredas*, allora è possibile dire che la città è lo spazio del realismo, o addirittura del naturalismo. E tale orientamento, riprendendo l'esempio di *Cidade de Deus*, costituisce l'opinione maggioritaria nella critica letteraria brasiliana sino ai giorni nostri. Il romanzo di Lins, quando apertamente

4 Il più importante studioso, internazionalmente riconosciuto, dell'opera di Machado de Assis, è ancora Roberto Schwarz. Si veda, per esempio, la sua monografia *Um mestre na periferia do capitalismo* ([1990] 2008). Sulla rilevanza di Schwarz per gli studi di letteratura comparata si veda Franco Moretti, «Conjectures on World Literature» (2000).

Rassegna iberistica
44(116), 2021, 445-464
e-ISSN 2037-6588

problematizzato, è stato accusato di essere esageratamente realista: duplicazione della realtà, rappresentazione perversa della violenza o semplice rappresentazione di cicatrici sociali. Letteratura, pertanto, di «imaginação vasqueira».

In «O homem dos avessos», Candido giustappone *Grande sertão: veredas* a *Os sertões*. Le due opere suscitano però sguardi differenti, determinati da esperienze estetiche molto diverse. L'esistenza di tali differenze, in qualche modo, complica la mia premessa. Infatti, Candido aveva già dichiarato che il testo di Euclides da Cunha era un saggio sociologico. Il suo sertão, dunque, non sarebbe spazio d'immaginazione di alto valore estetico.

Secondo «Euclides da Cunha sociólogo», pubblicato nel 1952,

> a fundamentação científica d'*Os sertões* visa inicialmente a explicar o comportamento dos fanáticos de Canudos e o perfil de seu chefe, Antônio Conselheiro. (Candido [1952] 2002, 174)

Per il critico brasiliano, Euclides da Cunha svolge la funzione di sociologo del proprio tempo sebbene leggermente arretrato rispetto alle dottrine a cui fa riferimento. Per esempio, il concetto di moltitudine (*multidão*) impiegato da Euclides da Cunha per definire Canudos – moltitudine come forma embrionale di società – sarebbe problematico, a parere di Candido, dal momento che il suo uso rinvierebbe a un'omogeneità semplificata. L'uso equivoco del concetto avrebbe portato lo scrittore a vedere in Canudos un «bloco automático» (Candido [1952] 2002) da cui si origina una psicopatologia sociale.

Considerando Euclides da Cunha un sociologo, Candido discute e mette alla prova alcuni dei principali argomenti affrontati in *Os sertões*. Tuttavia, c'è un movimento estraneo allo stesso testo del critico che termina come se si contraddicesse. Nelle sue conclusioni, Candido presenta Euclides da Cunha non più come un sociologo, non più solamente come un osservatore, ma come un visionario, quasi *um iluminado* (Candido [1952] 2002, 181)

> Só o compreenderemos, pois, se o colocarmos além da sociologia porque de algum modo subverte as relações sociais normalmente discriminadas pela ciência, dando-lhes um vulto e uma qualidade que, sem afogar o realismo da observação, pertencem antes à categoria da visão. ([1952] 2002, 182)

Se Candido inizialmente identifica *Os sertões* come un lavoro sociologico (che ha come oggetto documenti e non è opera di fantasia), egli termina la sua analisi del testo descrivendo un'opera e un autore che non sono identificabili con alcuna disciplina scientifica. Il sertão, inafferrabile e inappropriabile, non potrebbe non spingere Euclides da Cunha a un'osservazione febbrile, a una scrittura probabilmente ar-

bitraria e relativamente selvaggia. Ancora una volta, dunque, è possibile pensare che il sertão sia lo spazio in cui la forza della creazione irrompe con maggior vigore.

Il sertão deve essere immaginato perché manca una conoscenza oggettiva; la sua particolarità è la mancanza di particolarità, è *estar em toda parte*, essere *do tamanho do mundo*. La città è sostenuta dalla scienza, è frutto e conseguenza dei più diversi discorsi teorici che la determinano. La letteratura finzionale sulla città non riesce e probabilmente non dovrebbe sfuggire al gioco dialettico che la realtà e i discorsi scientifici le impongono.[5]

Il sertão ci permetterebbe di penetrare, come afferma Antonio Candido ([1957] 2017, 125), in una

> atmosfera reversível, onde se cortam o mágico e o lógico, o lendário e o real.

La città, invece, fornirebbe la «capacidade de desmistificação», come direbbe sempre Candido ([1999] 2004, 8), questa volta, però, a proposito di João Antônio.

3 La differenza come problema

Grande sertão: veredas è un dialogo, o, come afferma Roberto Schwarz (1965, 24), «um monólogo inserto em situação dialógica». Abbiamo da un lato, il *jagunço*, che racconta e descrive il suo mondo, dall'altro lato, il patriota cittadino, il dottore, che forse conosce il tema di ciò che sembrerebbe essere la ricerca filosofica di Riobaldo sul bene e sul male, ma che deve apprendere un mondo che non conosce.

5 Sicuramente, questa è una generalizzazione che, tuttavia, trova appoggio in vari esempi. Nel 1970, Antonio Candido scrive un saggio, «A dialética da malandragem» ([1970] 2004), che sarà ricuperato da Roberto Schwarz quasi vent'anni dopo (in «Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da malandragem'» [1987] 2001) e considerato la prima e la più esemplare analisi letteraria dialettica fatta in Brasile fino a quel momento. Il testo di Candido discute il libro di Manoel Antonio Machado, *Memórias de um sargento de milícias* (1854), romanzo sulle relazioni sociali nell'Ottocento carioca. Nel suo testo, Candido impone il *malandro* come figura intorno alla quale si può leggere la società urbana brasiliana. Nel 2005, un altro importante critico brasiliano si rifà alla *dialética da malandragem* per superarla. João Cesar de Castro Rocha crea «la dialettica della *marginalidade*» come modalità di analisi dei romanzi urbani della fine del Novecento, *Cidade de Deus* incluso. L'argomento di Rocha sostiene che, al contrario della dialettica della *malandragem*, i romanzi scritti sulle favelas non presentano un protagonista che oscilla tra la sfera dell'ordine e quella del disordine per finire cooptato dentro l'ordine. Secondo Rocha, i protagonisti del romanzo de Paulo Lins – il suo esempio principale – non sono mai cooptati e finiscono al di là dell'ordine e delle istituzioni.

e-ISSN 2037-6588

> Sou só um sertanejo, nessas altas ideias navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração. (Rosa [1956] 1985, 13)

Ho sostenuto che il pensiero sul Brasile, o per lo meno una parte notevole di questo pensiero, si è appoggiato sulla dicotomia che è qui simbolizzata dal binomio città/sertão. In *Grande sertão: veredas* questi due elementi sono impersonati dall'antico jagunço Riobaldo – colui che nel romanzo racconta – e dal dottore – colui che nel romanzo ascolta, ma il cui discorso non è mai presente. Il dottore, tuttavia, prende nota e, in uno dei momenti ecfrastici del testo, comprendiamo che sono queste note che originano il libro. A questo punto Riobaldo intima: «o senhor aí escreva: vinte páginas… […] Foi grande batalha» (Rosa [1956] 1985, 510).

In *Os sertões*, uno dei grandi temi discussi è la distanza che separerebbe i brasiliani della costa, della città, da quelli dell'entroterra, del sertão. Euclides da Cunha diceva che si trattava di due società distinte, completamente estranee una all'altra. La nota preliminare già lo suggeriva, ma nel testo tale affermazione ricorre numerose volte. Per esempio:

> tornamos, revolucionariamente, fugindo ao transigir mais ligeiro com as exigências da nossa própria nacionalidade, mais fundo o contraste entre o nosso modo de viver e o daqueles rudes patrícios mais estrangeiros nesta terra do que os imigrantes da Europa. Porque não no-los separa um mar, separam-no-los três séculos. (Cunha [1902] 2008, 209)

Questa situazione di separazione e di mancato riconoscimento reciproco tra due segmenti della popolazione brasiliana determina, come osserva Alfredo Cesar-Melo (2011), una condizione paragonabile all'esilio. Secondo Cesar-Melo, poi, l'opposizione tra città e sertão presente in *Os sertões* si ripropone in *Grande sertão: veredas*, e, precisamente, nel personaggio narratore, Riobaldo, che mette in discussione tanto la tradizione *sertaneja*, rappresentata da Joca Ramiro, quanto il progresso cittadino che Zé Bebelo vuole promuovere.

Vorrei suggerire, tuttavia, riprendendo Ettore Finazzi-Agrò (2001), che la doppia prospettiva – quella della tradizione sertaneja e quella del progresso cittadino – appaia nella figura di Riobaldo non solo a causa della internalizzazione dei due punti di vista e della difficoltà del personaggio a identificarsi completamente con l'uno o con l'altro capo *jagunço*, ma anche a causa del fatto che il testo stesso si presenti strutturato nella forma di un dialogo tra un jagunço e un dottore. Un dialogo in cui però non abbiamo un contatto diretto con il discorso del dottore, il quale appare solo attraverso le parole di Riobaldo. Se Riobaldo, dunque, riunisce in sé le due prospettive, ciò ac-

cade perché tra le sue parole emerge di riflesso il discorso dell'altro. Riobaldo antropofagicamente assimila il dottore,

> o senhor é homem sobrevindo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda (Rosa [1956] 1985, 93),

obbligandoci a dedurre le sue possibili parole.

Dal momento che è un narratore inquieto: «Eu quase nada não sei. Mas desconfio de muita coisa» (Rosa [1956] 1985, 14), Riobaldo concentra in sé la questione dell'esilio. La sua inquietudine, che in verità origina la sua narrazione – egli vuole accertarsi che il diavolo non esiste – lo trasforma in un essere a parte, un esiliato, «sou nascido diferente. […] Divêrjo de todo o mundo» (Rosa [1956] 1985, 14). Ancora, si legge:

> para mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima – o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe. Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba. (214)

È una situazione molto particolare per un jagunço. Riobaldo vorrebbe essere come gli altri. Sono molte le volte in cui si risente per non riuscire a pensare semplicemente, per non accettare ciò che appare.

> Tudo poitava simples. Então – eu pensei – por que era que eu também não podia ser assim, como o Jõe? (Rosa [1956] 1985, 206)

Lo stato soggettivo del narratore è ampliato e rivelato nel sertão, che è un mondo dove tutto è mescolato, dove il bene e il male esistono simultaneamente. Da qui, una delle prime domande di Riobaldo al dottore congiunge il bene e il male senza che l'uno escluda l'altro: «O diabo existe e não existe?» (9).

L'esilio è lo stato soggettivo di Riobaldo. La percezione che le cose non siano evidenti e che esigano sempre una presa di posizione individuale lo rende un soggetto speciale, solitario, che approfitta della possibilità di parlare ad un dottore e di trovare così una dimora per il suo discorso e il suo pensiero. Riobaldo appartiene e non appartiene al sertão. Il suo mondo è e non è. In lui le dicotomie fondanti del Brasile si incontrano, si ibridano, oltrepassano il suo essere.

> Viver – não é? – é muito perigoso. Por que ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo. O sertão me produz, depois me engoliu, depois me cuspiu do quente da boca. (Rosa [1956] 1985, 546)

Finazzi-Agrò propone un'interpretazione suggerita da Willi Bolle (1995) che ci riporta nuovamente alla città. Indicando, per pensare il Brasile, una «terceira margem» – il riferimento è al racconto di Guimarães Rosa – Finazzi-Agrò afferma che questo *tertium*

> [p]arece disponível a representar ou a resumir sem resíduos um país, como o Brasil, que nos coloca, certamente, diante de uma série infinita de contradições, de verdades antinômicas (costa/interior; rico/pobre; cidade/campo; branco/preto…), apresentando-se todavia como o espaço de permutação ou de diálogo em que tudo encontra o seu paradoxal equilíbrio (sertão e cidade; progresso e atraso; antigo e moderno; anacronia e sincronia…).
>
> Nessa perspectiva, o 'grande sertão' é o absurdo que desdiz todo o princípio – também aquele de não-contradição, visto que o *deserto* (o atraso, o inculto, a pobreza…) é, por um lado, o que se opõe e se confronta com a *cidade* (o moderno, a cultura, a riqueza…), mas, pelo outro lado, é o próprio confrontar-se e o seu ter lugar dentro dela: ou seja, é o espaço inconcluso em que a cidade se espelha e se inclui, assim como no discurso infindável e infinito de Riobaldo se integra e se determina também o discurso do Outro, do homem vindo do espaço e do tempo urbanos, imbuído dos seus valores e dos seus significados. Aquilo que Guimarães Rosa nos sugere, no fundo, é que, para entendermos a Cidade (no seu sentido mais amplo), deveríamos estar dispostos a abandoná-la… ser capaz não só de desviar o olhar para o *alhures* em relação à cidade, para o vácuo que nos (e a) cerca e que talvez nos (a) institui, mas também de animar esses *alhures*, de povoar esse vácuo sem cadência e sem decadência…. deveria também conseguir *habitar (n)a própria distância*, o próprio desvio, e deveria conseguir interrogar, de lugares e tempos "outros", o *aqui* e o *agora* em que estamos mergulhados. (Finazzi-Agrò 2001, 110-12)

Vorrei suggerire che Riobaldo evidenzia la sua condizione di esilio perché è un uomo che perde la sua dimora definitiva, qualsiasi dogma o stabilità. Riobaldo diventa uno spazio di passaggio, un mezzo. Questo *medium* è secondo Finazzi-Agrò precisamente lo «espaço de permutação ou de diálogo». Riobaldo eccede la sua situazione di sertanejo continuando ad essere uno, ma integrando a sé il dottore, l'altro.

Il sertão include la città. Questo processo, però, non fa sparire la città dal sertão dal momento che non spariscono né il dottore né l'aspirazione o l'ammirazione di Riobaldo per il progresso cittadino. Non c'è sintesi e per questo possiamo pensare all'esilio. L'esilio, come direbbe Edward Said (2000), è sempre una condizione di dolore, uno stato d'essere discontinuo.

4 Il divenire della differenza

La condizione di esiliato credo sia efficace per confrontarsi con uno scrittore come João Antonio. La città che descrive, infatti, così come il sertão di Riobaldo, è l'espressione o la territorializzazione di un modo di essere.

João Antonio è nato in una zona povera della periferia di São Paulo ed è morto a Rio de Janeiro nel 1996. Il suo essere complesso, *complicadinho*, come lui stesso avrebbe detto, mi sembra una tipologia comune alla letteratura brasiliana e latinoamericana. Forse perché scrittori come João Antonio dimostrano sulla propria pelle le contraddizioni della modernità latinoamericana.[6]

João Antônio stesso incarna il conflitto tra tradizione, modernità e postmodernità. La sua letteratura è risultato delle migrazioni interne verso São Paulo. Una letteratura che trova la sua origine e si alimenta nella marginalità; una letteratura che esprime il disordine del suo autore: João Antonio scrive di coloro che mai lo avrebbero letto, era giornalista in piena dittatura (e ciò trasformava la sua professione in una specie di *penduricalho da sociedade*, un ornamento appena, di poco valore e utilità).

La sua opera più nota è *Malagueta, Perus e Bacanaço*, titolo del libro e dell'omonimo racconto. In un testo scritto nel 1963 e pubblicato solo nel 1980, come prefazione alla terza edizione di *Malagueta*, João Antônio ci dice che il racconto tratta delle vicende di tre *malandros* e delle loro peregrinazioni per le strade di São Paulo.

> No trajeto comprido da noite e da madrugada eu os sofro e sofro a cidade. Vou contando nas quarenta páginas, conduzindo-os e explicando-os nas marchas em que vão. Porque vão em muitos ritmos de marcha. O que se passa com eles e dentro deles, o que se passa na cidade é o que este aqui quis contar. (Antônio [1980] 2004, 15)

In «Malagueta, Perus e Bacanaço» si racconta una traversia, il «trajeto comprido», il cammino dei tre malandros per la città. Ed è proprio attraverso le imprese dei tre, che la città si manifesta, di notte.

6 Penso, per esempio, a José María Arguedas, scrittore in conflitto con sé stesso che fa letteratura e insegna nella università di un Paese le cui popolazioni originarie erano state decimate e continuavano ad essere oggetto di abusi. Arguedas era *mestizo*, ma era stato allevato da una famiglia indigena che parlava quechua. La sua vita è caratterizzata da una relazione agonistica che avrà fine solo con il suo suicidio – e cioè con la fine materiale di quel corpo, segnato dalle contraddizioni. L'idea di una *mestizaje* come spazio non armonico della contraddizione è sviluppata soprattutto da Alberto Moreiras, *The Exhaustion of Difference* (2001). Si veda in particolare il capitolo, «The End of Magical Realism: José Maria Arguedas' Passionate Signifier».

e-ISSN 2037-6588

In «Abraçado ao meu rancor», João Antônio ripete il percorso di «Malagueta», ma di giorno e solo. Invece dei tre malandros e delle loro avventure, la città si manifesta nell'itinerario che lo stesso narratore percorre, ricostruendo la rotta di Malagueta, Perus e Bacanaço. Se i tre attraversano la città alla ricerca di sale di biliardo dove poter guadagnare denaro, ora, in «Abraçado ao meu rancor», il narratore-autore João Antônio – il racconto è apertamente autobiografico – è alla ricerca di una città perduta, la città di altri tempi.

Giornalista che lavora a Rio, João Antônio è chiamato a scrivere un articolo su São Paulo come luogo turistico. Frequenta per una settimana feste, cene e cocktail. Quando può, scappa:

> Mas desguio da manada, tão logo posso, o mais que posso. E tento ganhar, reaver a cidade.
>
> A cidade deu em outra. (Antônio [1984] 2001, 74)

Ed è immediatamente in questo inizio di racconto che, come con Riobaldo, realizziamo di trovarci di fronte a un personaggio esiliato dal suo gruppo sociale. Ancora, come nell'esilio classico, João Antonio si sente lontano dalla città natale. Il suo esilio è duplice: si distanzia dal gruppo e dalla classe con la quale convive e, allo stesso tempo, non riesce ad incontrare i luoghi del suo passato.

> Vou, venho e me atrapalho, a cidade me foge. O que estas ruas, esquinas, praças me dão, dão noutra cidade, não minha; esta nada tem a ver. Também me falta, agora, intimidade para reavê-la. Houve, alguma coisa rompeu. (Antônio [1984] 2001, 104)

Seguendo il ritmo o una marcia, come disse lo stesso João Antônio parlando di «Malagueta, Perus e Bacanaço», seguendo la cadenza del samba, tamburellato sulla cassa usata dal lustrascarpe Germano Matias, si apre il racconto:

> Por onde andará Germano Matias? Magro, irrequieto, sarará, sua ginga na Praça da Sé, jogo de cintura da crioulada da Rua Direita? E o que foi que fez, maluco azoado, de seu samba levado na lata de graxa? (Antônio [1984] 2001, 72)

João Antônio attraversa la città, a volte velocemente, altre lentamente.

Come osserva acutamente Ieda Magri (2013), il ritmo del racconto allude alla musica, al samba o al tango, pure evocato. Ma accanto a ciò e oltre a ciò, nella ricerca di Germano Matias è possibile ravvisare un'allusione alla poesia di Carlos Drummond de Andrade, «Jo-

sé» ([1942] 2012, 28-9),[7] che intensifica la percezione della distopia e il sentimento della perdita.

Con la perdita, ci addentriamo in un tema caro ad «Abraçado ao meu rancor». La modernizzazione che investe São Paulo e che la rende così diversa dalle altre città, tra cui Rio, attiva la percezione dell'artificialità. La città apparentemente assume le sembianze di una metropoli moderna, ma i suoi abitanti continuano ad essere condannati alla marginalità e alla precarietà. Ed è proprio su questo punto che si apre la critica del narratore alla modernizzazione:

> Isso, a que dão o nome de progresso, terá a ver com a gente, com o nosso andrajo, fomes e complicada solidão? (Antônio [1984] 2001, 107)

São Paulo acquisisce fòrmica e neon e perde alberi e tram. Diventa la città più importante e più ricca del Brasile e nega la vita che fioriva spontanea dalle sue notti sporche. È la differenza tra la città di «Abraçado ao meu rancor» e quella della gioventù e della infanzia del narratore, quella di «Malagueta, Perus e Bacanaço». Se, come ha scritto l'autore, in questo racconto egli *sofre* tanto i malandros quanto la città, in «Abraçado ao meu rancor», João Antônio soffre in solitudine. Cerca i malandros, va alla ricerca della città, ma non li trova. Salvo, forse, alla fine del racconto, mentre si reca a casa della madre, ultimo tratto della traversia, quando si fa largo la compassione.

La prossimità dei corpi, il loro odore, il miscuglio con gli altri, perturba e al tempo stesso avverte che forse João Antonio non è più solo:

> Trem é escuro, sujo, fede. Não posso, aqui apertado entre fartum, suores, bodum, passar sem irritação e uma coisa me faz olhar esses homens, mulheres, meninos, meninas de cabeça baixa. Fora daqui, por mais que me besuntem de importâncias, fique conhecido ou tenha ares coloridos, um quê me bate e rebate. Foi desta fuligem que saí. E é minha gente. ([1984] 2001, 123)

A questo punto è possibile individuare una serie di elementi, abbastanza forti, che avvicinano *Grande sertão: veredas* al racconto di João Antônio. Fino adesso abbiamo sottolineato la traversia, l'erranza dei narratori, la distanza e la prossimità degli altri, considerati uguali, della stessa stoffa, o irrimediabilmente diversi, la riunifica-

7 Il poema di Drummond de Andrade è ben conosciuto da coloro che studiano la letteratura brasiliana. Tuttavia, la prima strofa merita di essere citata per rafforzare l'ipotesi di questo testo: «E agora, José? | A festa acabou, | a luz apagou, o povo sumiu, a noite esfriou, e agora, José?/ e agora, você? | você que é sem nome,/ que zomba dos outros,/ você que faz versos,/ que ama, protesta?/ e agora, José?».

zione del bene e del male (così come la riunificazione di altre antinomie: progresso/ritardo; modernità/tradizione; presente/passato).

Il sertão di Riobaldo invade la città di João Antônio. Il grande sertão invade la grande São Paulo perché il «sertão está em toda parte».

In precedenza ho fatto riferimento al saggio di Finazzi-Agrò (2001) e ho detto che ci interessava perché immergendosi nel romanzo di Rosa, *Um lugar do tamanho do mundo* ci proiettava nella città. Ammettere che *Grande sertão: veredas* sia un romanzo urbano ci porterebbe a percorrere il grande sertão per poter scoprire, forse, la grande città. Allora possiamo suggerire che il sertão come forma di pensiero,

> sertão é onde o pensamento da gente forma mais forte do que o poder do lugar (Rosa [1956] 1985, 24),

si estende alla letteratura rigorosamente urbana di João Antônio, costringendolo a una traversia e alla perdita di se stesso. O, detto in altro modo, se accettiamo che il sertão è una forma di pensiero, possiamo vedere anche in «Abraçado ao meu rancor», che è un racconto sulla città, le problematiche che il sertão comprende.

Il sertão, o quello che il sertão ci insegna, appare con forza nella letteratura di João Antônio. Il soggetto e il pensiero che sono estranei a se stessi guadagnano corpo nell'opera letteraria sulla grande città:

> Aqui, neste botequim, a esmo, enquanto bebo e masco o torresmo, há quanto tempo não tenho notícias de mim mesmo. (Antônio [1984] 2001, 108)

> Disso eu fiz um pensamento: que eu era muito diverso deles todos, que sim. Então, eu não era jagunço completo, estava ali no meio executando um erro. (Rosa [1956] 1985, 334)

Ma soprattutto quello che vorrei suggerire è che se esiste un 'modo di pensare sertão' che si ibrida e si richiama nella scrittura della città, allora l'opposizione sertão/città è definitivamente messa in discussione. Sto avvicinando questi due testi, questi due narratori sino al punto di proporre che entrambi sono così vicini l'uno all'altro da non poter giustificare l'opposizione tra sertão e città.

5 La differenza impossibile

Il movimento di approssimazione proposto ci permette di formulare alcune riflessioni. Nella misura in cui viene problematizzata l'opposizione tra città e sertão e i due termini della distinzione non sono più pensati come oggettualità differenti, viene meno anche la struttura gerarchica all'interno della quale i due termini sono inseriti. Sertão

e-ISSN 2037-6588

e città non sono né due oggettualità opposte l'una all'altra, né, conseguentemente, due oggetti di cui uno è superiore e l'altro inferiore, uno ha valore positivo e l'altro valore negativo.

Quello che la nostra osservazione di *Grande sertão* e «Abraçado ao meu rancor» ci suggerisce è che città e sertão sono forme di osservazione e costruzione e non rappresentazione di realtà. Inoltre, questa costruzione non è stabile o finita. Città e sertão, in quanto categorie, operano come una struttura aperta, richiedendo sempre un supplemento.

Nel caso del sertão questo processo, che Jacques Derrida ([1967] 2002) ha messo in evidenza, è significativo. In pieno positivismo brasiliano, *Os sertões* del 1902 è un invito alla decostruzione. L'opera di Euclides da Cunha inquieta per il suo fallimento in quanto testo scientifico – e questo era già stato notato dagli scienziati contemporanei alla pubblicazione di *Os sertões*.[8]

È la città ad essere oggetto delle sfide maggiori. Essendo il luogo d'origine delle istituzioni, nel caso brasiliano delle istituzioni coloniali, imperiali e, più tardi, repubblicane, la città è per eccellenza lo spazio dell'ordine. È chiaro che tale spazio non è omogeneo, ma, piuttosto che decostruire l'ordine, l'eterogeneità della città sembra costringere all'affermazione di spazi *anomali* dentro la città. Come se la pienezza dell'ordine della città si rafforzasse nel vedersi invasa e infettata dal disordine. Nelle città brasiliane questa dinamica è evidenziata dalle opposizioni che sopravvivono sino al giorno d'oggi, *morro*/*asfalto* o favela/città. L'anomalia rappresentata dal sertão, spazio primordiale del disordine nell'ex-impero e giovane repubblica, si insinua nello spazio urbano, origine dell'ordine politico, sociale, economico e culturale. Eppure, invece di indebolire il concetto di ordine che regola la città, quello che allo stesso tempo la disturba e la costituisce viene percepito come devianza, irregolarità ed eccezione.

Sotto questo profilo, allora, decostruire la dicotomia sertão/città risponde ad una duplice esigenza. Da un lato, l'uso irriflesso della distinzione impedisce un discorso 'realista', legittimando ancora una volta quella narrazione secondo cui il Brasile è il risultato di un progetto di sviluppo parziale e interrotto. La città, secondo questa prospettiva, sarebbe lo spazio della civilizzazione, il luogo del 'progresso', anche se parziale e incompleto. Il sertão, al contrario, indicherebbe una condizione arcaica da abbandonare, uno spazio di disordine e barbarie. Dall'altro lato, l'uso della distinzione da parte della critica letteraria non solo rischia di riprodurre una certa narrazione della realtà sociale brasiliana, ma, quasi inevitabilmente, rinvia ad un certo riduzionismo interpretativo, che limita le possibilità estetiche dei testi. Se la narrazione della città deve rispondere all'urgenza del reale,

8 Si veda il testo curato da Nascimento e Facioli (2003).

e-ISSN 2037-6588

la narrazione del sertão se ne potrà liberare e fare appello alla fantasia necessaria per raccontare ciò che non conosce. Per uno spazio ordinato, anche se solo idealmente, il realismo costituisce un genere appropriato e desiderabile. Al contrario, per il sertão, il riferimento alla leggenda permetterà un discorso, che liberato dalla necessità di informare, si potrà legittimamente estendere sino ai limiti della immaginazione, appropriandosi di una matrice arcaica e primitiva.

Nonostante il carattere schematico e limitante, dunque, la distinzione opposizione sertão/città continua ad essere molto presente, non solo nella critica letteraria, ma anche nell'immaginario sociale brasiliano. In questo caso, ci sembra che riconoscere e legittimare la differenza tra gli opposti esprima una voglia di salvaguardare la nozione di progresso. In un Paese come il Brasile, segnato da forti diseguaglianze sociali, potrebbe essere confortante immaginare o idealizzare una evoluzione più o meno lineare, un passato primitivo che ancora persiste e un futuro di progresso che ne costituirebbe il superamento. Ma un discorso del genere nella misura in cui alimenta speranze, produce, allo stesso tempo, preconcetti e imbarazzo.

La questione, come direbbe Riobaldo, è che il mondo è molto mescolato. Non solo la città contiene il sertão (e la favela), ma anche la favela e il sertão contengono la città. È un errore pensare che non ci sia ordine in questi spazi. Quello che c'è nel sertão di Riobaldo, per esempio, è un altro ordine, indipendente e diverso da quello organizzato dalle istituzioni.

La stessa difficoltà che incontra Euclides nel descrivere i metodi dei sertanejos che combattevano contro l'esercito si manifesta, sebbene in modo diverso, nelle parole di Riobaldo sui jagunços. In *Os sertões*, l'autore cerca di avvicinare il sertanejo alla natura vegetale. Riobaldo, a sua volta, trova difficile spiegare l'ordine presente nel sertão e ricorre al paragone con gli animali:

> Jagunço se rege por um modo encoberto, muito custoso de eu poder explicar ao senhor. Assim – sendo uma sabedoria sutil, mas mesmo sem juízo nenhum falável; o quando no meio deles se trança um ajuste calado e certo, com semelho, mal comparando, com o governo de bando de bichos – caititu, boi, boiada, exemplo. (Rosa [1956] 1985, 157)

Anche João Antônio capisce che l'ordine è, in realtà, una condizione stra-ordinaria nella città. Rosa e Euclides fanno ricorso alla vegetazione e agli animali per poter spiegare l'ordine umano in un'organizzazione diversa da quella urbana. Vuol dire che non ci sono schemi di comprensione previ all'esperienza dell'evento – forse, neanche nella letteratura scientifica. L'organizzazione dei sertanejos di Euclides da Cunha e di Rosa sarebbe, dunque, una sorta di eccezione agli occhi dei lettori o di quelli che desiderano una struttura cognitiva immediatamente riconoscibile.

Il paragone che stabilisce l'autore di *Malagueta, Perus e Bacanaço* (scritto e pubblicato pochi anni prima della dittatura militare del 1964) e di «Abraçado ao meu rancor» (pubblicato alla fine del periodo militare) è, precisamente, tra il quotidiano di una gran parte della popolazione paulista e la repressione della polizia durante la dittatura. Per descrivere, allora, una scena comune nei mezzi di trasporto della città brasiliana, lo scrittore fa allusione alla violenza del regime politico che ha dominato il Paese per ventun anni.

Nel vagone del treno che lo porta a casa della madre, il narratore di «Abraçado ao meu rancor» descrive il viaggio (per tanti cittadini un viaggio quotidiano) come tortura. La visione del soldato che sta fuori dal vagone non lascia dubbi sul parallelo tracciato: la vita dei poveri nella città è regola ed eccezione, così come la violenza della polizia è diventata, apertamente, la regola, anche nel periodo di transizione dalla dittatura alla democrazia.

> Nos carros não há bancos, o estofado foi arrancado, faca, estilete, ou mãos.... Viajaremos todos de pé, olharemos os bancos em que não podemos nos sentar. Enquanto sou apertado, bato os olhos lá fora, e medo.
>
> Há um praça, arma ao ombro, cara quadrada nos espia, raivoso ou debochado. Sentirá nojo? Os coturnos brilham, polidos, a camisa de zuarte é limpa, o capacete comporta e emoldura a cabeça do soldado que expõe bíceps enormes, tríceps enormes. Homem alto e de atentas abas no nariz. Cara carregada, olho se mantém atiçado e vivo, horas. Traquejado para guardar. A impressão é de que pode partir e violentar por um nada, até por um susto. Ou engano. Todo ele tenso nos sonda, medidor. Sou apertado e, em segundos, tenho braços paralisados, vou sendo comprimido pelos cantos do corpo, o suor começa na testa, na orelha e na nuca. Só posso me movimentar do pescoço para cima. (Antônio [1984] 2001, 119)

6 Linee di fuga...

Credo di poter fare, allora, un'ultima osservazione in forma di accenno. Mentre preparavo questo articolo e rileggevo *Grande sertão: veredas*, i due presunti assassini della *vereadora carioca* – consigliera comunale di Rio – Marielle Franco[9] sono stati arrestati. Quello che ha sparato, Ronnie Lessa, è accusato di far parte di un gruppo chia-

9 Consigliera comunale di Rio de Janeiro, assassinata il 14 marzo del 2017 con tre colpi di fucile in testa e nel collo. Militante del PSOL (Partido Socialismo e Liberdade), Marielle Franco era in prima linea nella difesa dei diritti umani e nella denuncia degli abusi della polizia nelle comunità povere di Rio de Janeiro.

e-ISSN 2037-6588

mato Escritório do Crime. Composto, principalmente, da ex poliziotti, Escritório do Crime è un gruppo di mercenari che eseguono omicidi su commissione. Lessa e il suo Escritório do Crime appartengono alla Milícia di Rio de Janeiro, criminalità organizzata, nata da pochi decenni, che governa alcuni territori – e favelas – di Rio. E Lessa vive in una casa di lusso nello stesso condominio di Jair Bolsonaro, presidente della Repubblica.

Non è possibile approfondire qui la relazione tra sertão e favela, né tanto meno quella tra jagunços e miliziani. E neanche quella tra la milizia di Rio de Janeiro e Bolsonaro. Tuttavia, la letteratura, con la sua capacità di dire tutto,[10] sembra aver accennato a quel mondo molto mescolato, che oggi ci è rivelato.

Bibliografia

Almeida, M.A. de [1955] (2013). *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Penguin Companhia.
Andrade, C.D. (2012). «José». *Antologia poética organizada pelo autor*. São Paulo: Companhia das Letras, 28-9.
Antônio, J. [1963] (2004). *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 4a ed. São Paulo: Cosac Naify.
Antônio, J. [1980] (2004). «De Malagueta, de Perus e de Bacanaço». *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naify, 13-17.
Antônio, J. [1984] (2001). «Abraçado ao meu rancor». *Abraçado ao meu rancor*. São Paulo: Cosac Naify, 67-125.
Bolle, W. (1995). «Grande Sertão: cidades». *Revista USP*, 24, 80-93.
Bolle, W. (1998). «O sertão como forma de pensamento». *Scripta*, 3(2), 259-71.
Candido, A. [1970] (2004). «A dialética da malandragem». *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 17-46.
Candido, A. [1999] (2004). «Na noite enxovalhada». Antônio, J., *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naify, 5-12.
Candido, A. [1952] (2002). «Euclides da Cunha sociólogo». Dantas, V. (ed.), *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34, 174-82.
Candido, A. [1957] (2017). «O homem dos avessos». *Tese e Antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 111-30.
Cesar-Melo, A. (2011). «Algumas relações intertextuais entre Euclides da Cunha e Guimarães Rosa». *Revista Ieb*, 53, mar./set, 69-88.
Correia dos Santos, C. (2012). «Sobre o Olhar do Narrador e seus Efeitos em *Os Sertões* e *Cidade de Deus*». *P: Portuguese Cultural Studies*, 4(1), 114-31. http://doi.org/10.7275/R5T151K8.
Cunha, E. [1902] (2008). *Os sertões*. Rio de Janeiro: Record.
Derrida, J. [1967] (2002). *A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva.

10 Espressione usata da Jacques Derrida nell'intervista concessa a Derek Attridge: «The institution of literature in the West, in its relatively modern form, is linked to an authorization to say everything, and doubtless too to the coming about of the modern idea of democracy» (Derrida, Attridge 1992, 36).

Derrida, J.; Attridge, D. (1992). «This Strange Institution Called Literature: An Interview with Jacques Derrida». Atteridge, D. (ed.), *Acts of Literature*. New York; London: Routledge, 33-75.

Finazzi-Agrò, E. (2001). *Um lugar do tamanho do mundo. Tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

Guha, R. (1988). «The Prose of Counter-Insurgence». Guha, R.; Spivak, G. (eds), *Selected Subaltern Studies*. New York; Oxford: Oxford University Press, 43-86.

Johnson, A. (2010). *Sentencing Canudos: Subalternity in the Backlands of Brazil*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Lins, P. (1997). *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras.

Magri, I. (2013). *O nervo exposto: João Antônio, experiência e literatura*. São Paulo: Lumme Editor.

Machado de Assis [1899] (2016). *Dom Casmurro*. São Paulo: Penguin Companhia.

Moreiras, A. (2001). *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies*. Durham; London: Duke University Press.

Moretti, F. (2000). «Conjectures on World Literature». *New Left Review*, 1, Jan-Feb. https://newleftreview.org/issues/II1/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature.

Nascimento, J.L.; Facioli, V. (eds) (2003). *Juízos críticos: os sertões e os olhares de sua época*. São Paulo: Nankin Editorial; Editora Unesp.

Rama, Á. (1982). *Transculturación narrativa en America Latina*. Mexico D.F.: Siglo Veinteiuno editores.

Rocha, J.C. de Castro (2005). «The 'Dialectic of Marginality': Preliminary Notes on Brazilian Contemporary Culture». *Centre for Brazilian Studies, University of Oxford, Working Paper Number*, 62, 1-39.

Rosa, J. Guimarães [1956] (1985). *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Said, E. (2000). *Reflections on the Exile and Other Essays*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

Schwarz, R. (1965). «Grande-Sertão: a fala». *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Editora da Civilização Brasileira, 23-7.

Schwarz, R. [1987] (2001). «Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da malandragem'». *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 129-56.

Schwarz, R. [1990] (2008). *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

e-ISSN 2037-6588

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 44 – Num. 116 – Dicembre 2021

Glosses filològiques (VI): «Tot muda i tot roman» o «Tot roman i tot muda»? Ritme i rima en J.V. Foix

Joan Ramon Veny Mesquida
Universitat de Lleida, Espanya

Abstract This article traces the most crucial moments in the biographical relationship and friendship between poets J.V. Foix and Gabriel Ferrater focusing on what could be considered its culmination: the poem that Foix wrote after the death of his friend in the summer of 1973 at Port de la Selva. Specifically, the study proposes an interpretation of what Foix achieved with the changes he made, in the various versions of the text that have been preserved, in the famous two verses that close the poem while trying to objectify, from the analysis of its repercussions on rhyme, prosody and rhythm, what the masterful poetic gift of the poet of Sarrià knew how to write in an absolutely intuitive way.

Keywords J.V. Foix. Gabriel Ferrater. Alexandrine verse. Authorial philology. Genetic criticism.



Peer review

Submitted 2020-06-19
Accepted 2020-11-24
Published 2021-12-06

Open access



Citation Veny Mesquida, J.R. (2021). “Glosses filològiques (VI): «Tot muda i tot roman» o «Tot roman i tot muda»? Ritme i rima en J.V. Foix”. *Rassegna iberistica*, 44(116), 465-476.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/17/006

1 Foix i Ferrater

És prou coneguda l'estreta relació que van arribar a tenir els poetes J.V. Foix i Gabriel Ferrater. Com també que la impressió del de Reus de la primera lectura del de Sarrià va ser molt negativa: «vaig decidir que [*Sol, i de dol*] no m'interessava gens i sobretot perquè estava escrit en un català de plagi del català del segle XIII i que era una pallassada escriure al segle XX com al segle XIII» (Ferrater [1967] 2019, 224). Aleshores Ferrater era jove –tenia 25 anys quan va sortir el gran llibre de Foix– i, potser, va tenir «un mal dia», com va reconèixer ell mateix ([1967] 2019, 224), de manera que aquesta primera sensació va provocar que trigués una dècada «a llegir un altre llibre de Foix» ([1967] 2019, 224). Devia ser, doncs, cap al 1960 que Ferrater va reprendre, «per casualitat o pel que sigui» ([1967] 2019, 224), la lectura dels textos de Foix, moment en què es va adonar del desencert d'aquell judici precipitat i se li va despertar l'interès per la poesia foixiana, que mai no abandonaria: ja el 25 de gener de 1961 Ferrater (1995, 119) escrivia una carta a Foix que començava amb aquestes paraules: «Fa dies que no deixo que el seu llibre [*Onze Nadals i un Cap d'Any*] s'allunyi gaire de mi, i penso que ja és hora que li digui com m'ha agafat la imaginació, amb aquesta eficàcia possessiva, incúbica, que fa la virtut inquietant de la poesia». I tot seguit s'allargava en l'explicació de les dues qualitats de la seva poesia que ell trobava «admirables» i «poc freqüents en els poetes d'ara»: l'*actualitat* i la *materialitat*.

Ferrater devia assistir, probablement a partir d'aleshores, al domicili de Foix del carrer de Setantí, a Sarrià, on aleshores les tertúlies del diumenge a la tarda, tal com s'havia esdevingut amb les de casa de Riba (Medina 1989, 2: 26-30), ja s'havien institucionalitzat (Manent 1988a; 1988b). D'una carta de Foix a Ferrater del 14 de febrer de 1961 s'infereix que aquest havia assistit algun diumenge a casa seva, però que encara no devia ser dels tertulians habituals: «No cal dir que, d'aquesta o d'aquella marca, el piment escocès no manca a la meva botilleria, si us plau en un diumenge, assolellat o no, de tornar a casa a tastar-lo». Carmen Sobrevila, bibliotecària del poeta des de 1964, m'havia explicat com eren d'extraordinàries les converses entre Ferrater i Foix, «entre copa i copa» del primer i «puro i puro» del segon. De fet, tothom qui recorda, oralment o per escrit,

Aquesta glossa s'ha realitzat en el marc del Grup de Recerca Consolidat 2017 SGR 599 de l'AGAUR de la Generalitat de Catalunya. És un plaer expressar públicament la meva gratitud al meu pare, a l'Amat Baró i a la Margarida Trias, directora de la Fundació J.V. Foix, pels seus útils suggeriments sobre la penúltima redacció d'aquest escrit, i, sobretot, a Jordi Cornudella, pel feix de referències i documents de la relació Foix-Ferrater, èdits i inèdits, que m'ha donat a conèixer i les seves sàvies i ponderades consideracions sobre la meva interpretació dels versos foixians.

aquestes converses dels diumenges a la tarda entre els dos amics, ho fa amb uns termes que n'exalcen la diversitat de temes tractats i el profund coneixement que en tenien, com també l'admiració mútua (Barnils 1992). El mateix Foix (1975, 15) també les recordava amb delectança: «aquelles inoblidables tardes de diumenge en les quals En Gabriel Ferrater m'honorava amb la seva companyia i m'instruïa amb el seu saber».

Al mateix temps que progressava la coneixença personal i s'anava consolidant l'amistat durant el primer lustre dels seixanta, creixia en Ferrater l'atenció per la poesia foixiana. Pel Nadal de 1964 va fer una atenta lectura de les *Obres poètiques* de Foix que l'Editorial Nauta havia publicat aquell any –ell n'havia comprat sis exemplars! (Ferrater [1967] 2019, 189). En una postal de felicitació del Nadal de Jill Jarrell, aleshores dona de Ferrater, a Joan Ferraté, explica que «Gabriel is very pleased because Foix's Complete Works have just come out (Nauta) and he is presently closeted with the book and older editions, correcting all the mistakes (three days in fact!)». Així, va anar consignant les «mistakes» que hi trobava fins a constituir una llista de nou fulls, als quals va afegir-ne una altra de dues pàgines amb dubtes de diversa índole (Cornudella 2000, 716-17; Veny-Mesquida 2004, 64-70, 164-71). Aquestes llistes les va fer arribar al poeta adjuntes a una carta del 28 de març de 1965 (Ferrater 1995, 121). Ferrater devia fer aquesta lectura acurada perquè aleshores estava ocupat en dues empreses relacionades amb l'obra del poeta: d'una banda, preparava una antologia de textos foixians, de la qual sols s'han publicat els comentaris que va esbossar d'alguns poemes (Ferrater [1965] 1979); de l'altra, escrivia, entre molts altres, l'article «J. V. Foix» per a una enciclopèdia de literatura universal que havia de publicar l'editorial Salvat (Ferrater 1994, 308-17).

L'any següent, a l'abril, Ferrater cloïa un cicle sobre poesia catalana contemporània a la Universitat de Barcelona esbossant algunes idees sobre Foix que entre gener i maig del 1967 desenvoluparia en quatre conferències més (Ferrater [1967] 1979). El 1969 publicava una de les primeres aproximacions importants a l'obra del de Sarrià en el pròleg a *Els lloms transparents* (Ferrater 1969) i dos anys després utilitzava versos foixians per exemplificar les seves idees «Sobre mètrica» en un importantíssim article a *Serra d'Or* (143, agost 1971, 27-8; reproduït a Ferrater 1981, 77-86).

Tanmateix, l'admiració de Ferrater per Foix no es va canalitzar només en l'exegesi de la seva obra, sinó que també ho va fer participant en la seva promoció: entre abril i maig de 1965 va fer una estada a Valescure «per a l'adjudicació del 'Prix International de Littérature'», on va presentar, com a membre del jurat, «la candidatura de J.V. Foix –i amb èxit, puix que diversos editors estrangers s'interessen per fer-lo traduir», segons explicava en una carta a Joan Colomines del 18 de maig d'aquell any, conservada al llegat del metge

Rassegna iberistica
44(116), 2021, 465-476 | e-ISSN 2037-6588

a l'Arxiu Nacional de Catalunya.[1] En aquella ocasió Ferrater «va ser tan convincent» amb la defensa de Foix per al premi, «que la delegació» d'editors, que no en sabien «res de res», «va començar a buscar el pobre Foix que era poeta, si tenia agent literari i si tenia els drets lliures [rialles]» (entrevista amb Josep Maria Castellet i Jordi Cornudella transcrita a Stasiakiewicz 2012, 100; cf. també Castellet [1980] 2018). Finalment, l'«èxit» va ser relatiu perquè aquell any el premi el va rebre el canadenc Saul Bellow per *Herzog*.

Però l'homenatge probablement més sentit del de Reus al de Sarrià va ser la incorporació del nom de Foix dins el seu «Poema inacabat» de *Teoria dels cossos* (Ferrater 1966, 18-19, vv. 133-164), en què ocupava el tercer lloc dels poetes esmentats en termes positius, després de Josep Carner i Rosa Leveroni.

Per la seva banda, Foix també va incorporar Ferrater a la seva obra: el va recordar de forma entranyable a «Una tarda de diumenge amb en Ferrater» (Foix 1975) i li va dedicar la prosa «El doctor Buyrach, d'Aigües Caldes» del volum *Tocant a mà…* (Barcelona, Edicions 62, 1972), bona part de les dedicatòries dels textos del qual era motivada per l'agraïment als crítics que havien escrit sobre ell (Pere Gimferrer, Enric Badosa, Arthur Terry, Giuseppe Sansone, Josep Romeu i Figueras i C.B. Morris), entre altres noms suscitats per altres raons. Val a dir que al mecanoscrit que Foix va donar a Edicions 62 totes aquestes dedicatòries hi són afegides a mà, a darrera hora, doncs: si el llibre va sortir a la llum pel juny, és probable que l'endreça fos posterior a la mort de Ferrater, el 27 d'abril.

2 «Tot hi serem al Port…»: homenatge de Foix a Ferrater

Aquest report de les traces de la relació entre els dos personatges vol evidenciar, sense cap pretensió d'exhaustivitat, la sincera estimació que es professaven mútuament. Quan Ferrater va posar punt i final a la seva vida el 27 d'abril de 1972, Foix, a qui va trasbalsar molt la seva mort (Foix, Comadira 1985, 56), devia sentir la necessitat de culminar el seu vincle immortalitzant-lo de la millor manera que ell sabia fer: a través de la poesia. És així com va escriure «Tots hi serem al Port amb la Desconeguda», un dels seus millors textos, que hauria de figurar entre les millors elegies de la llengua catalana. Quina colpidora força no prenen aquells «No ho deies tot!» i «Si ho haguéssim sabut!» estratègicament disposats en el discurs d'un poema que explica, «d'una manera potser difícil d'entendre», segons que va dir Foix mateix en una lectura privada (que es pot sentir a la Fonoteca del Corpus Literari Digital de la Càtedra Màrius Torres de

1 Barcelona, Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Joan Colomines i Puig, ANC1 - 720.

Rassegna iberistica 44(116), 2021, 465-476 | e-ISSN 2037-6588

la Universitat de Lleida), el moment de la mort de l'amic i la reacció del que el va sobreviure.

En aquesta glossa, però, em volia centrar en l'evolució de l'epifonema que tanca magistralment el poema en forma de dístic, concretament en els canvis al segon hemistiqui del seu primer vers. A la Fundació J.V. Foix, es conserva un manuscrit del text en tres fulls que, si hem de fer cas al poeta, va ser escrit l'any 1972, probablement a l'estiu, «assegut al darrer graó de l'escala de casa meva al Port de la Selva, amb paper i llapis» (Foix, Comadira 1985, 56). De fet, el testimoni de la Fundació està escrit amb bolígraf de tinta blava, però tendeixo a pensar que no va haver-hi una versió amb llapis i una altra amb bolígraf, sinó que, amb el terme «llapis» Foix devia referir-se a un estri genèric d'escriptura manual: atès que Foix escrivia sempre directament a màquina, no sé fins a quin punt és versemblant que fes una primera versió en llapis i que després la posés en net en bolígraf en comptes de mecanografiar-la, segons el seu procedir habitual; en tot cas, si hagués existit, aquella primigènia versió en llapis no s'ha conservat, o no n'hi ha constància. En un altre ordre de coses, val la pena de tenir present que, en l'entrevista amb Comadira (Foix, Comadira 1985, 56), Foix continua el seu discurs afirmant que es tracta d'«un poema espontani, no gens calculat», tal com havia dit també d'«És quan dormo que hi veig clar», un altre dels seus poemes més celebrats: «es tracta d'un poema espontani i improvisat» (Busquets i Grabulosa 1980, 18).

El cas és que el dístic, en aquest testimoni manuscrit, diu:

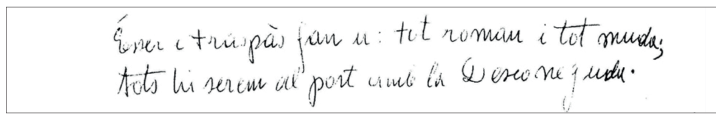

Ésser i traspàs fan u: tot roman i tot muda;
Tots hi serem al port amb la Desconeguda.

Figura 1 J.V. Foix, «Tots hi serem al Port amb la Desconeguda», vv. 61-62. 1972. Manuscrit. © Barcelona, Fundació J.V. Foix

Temps després, i abans, en tot cas, del Nadal d'aquell any, Foix mecanografiaria –ara sí– aquesta versió manuscrita, perquè havia decidit convertir-la en el Natalici que, amb data de 28 de gener de 1973, havia d'enviar als amics (Foix 2017). Passar-la en net va atiar l'«impuls revisionista» de Foix, que el va menar a operar algunes variants sobre la versió manuscrita –poques, però significatives–, la més important de les quals, segons el meu parer, està justament en el dístic en qüestió. Ara, al dístic hi diria:

Ésser i traspàs fan u:tot muda i tot roman:
tots hi serem al port amb la Desconeguda

Figura 2 J.V. Foix, «Tots hi serem al Port amb la Desconeguda», vv. 61-62. 1972. Mecanoscrit. © Barcelona, Fundació J.V. Foix

Finalment, a la felicitació de Nadal impresa que van rebre els amics de Foix, composta a partir del mecanoscrit, encara hi introduiria subtils però substancioses variants, com són α) la substitució de la forma substantiva «u» per «un», β) el canvi del signe de puntuació que tanca el primer vers de dos punts a punt i coma i γ) la majusculació de «Port»:

Ésser i traspàs fan un: tot muda i tot roman;
tots hi serem al Port amb la Desconeguda.

Figura 3 J.V. Foix, «Tots hi serem al Port amb la Desconeguda», vv. 61-62. 28 de gener de 1973. © Barcelona, Fundació J.V. Foix

α) L'adjunció de la «n» a l'«u» inicial pot respondre a motius de sonoritat, per tal com així els dos hemistiquis del vers guanyaven eufonia en tant que acabaven amb la nasal, però sobretot a motius semàntics, perquè Foix no sembla referir-se aquí a l'«U» metafísic de Parmènides, oposat al «Divers» real dels sentits que prou sovinteja en la seva obra (tan sols a *Sol, i de dol*, a quatre sonets: apareix a «Amb ulls carnals…», «–La Nit, diem…», «Si llibertat està…» i «Bufeu, vents seculars…», per exemple, i és el motiu que justifica i articula la prosa «Tot, és U», de *Tocant a mà…*). De fet, la minúscula de les dues formes, «u» i «un», com també l'afegit de la «n», avalarien així mateix el bandeig d'aquesta possibilitat. Literalment, més aviat fa l'efecte que vol dir que «ésser i traspàs» són dues cares d'una mateixa cosa, indestriables i inherents a la condició humana. β) El canvi de signe de puntuació es pot explicar per evitar la seqüència dels dos punts que tanquen el primer hemistiqui seguits dels dos punts del segon, dins el mateix segment lingüístic del vers, si bé, com diuen Pujol i Solà (1995, 44) «es tracta d'una convenció» i «no passa res si un escriptor necessita violar-la o simplement li abelleix de fer-ho». A més, el signe de puntuació intern té un valor consecutiu, explicatiu, que no té l'extern. γ) El procés que explica el senzill pas de «port» a «Port» té matisos diversos perquè s'inscriu dins aquell procediment de joc amb les majúscules i minúscules tan car a Foix, que practica en un doble moviment: la majusculació d'un terme, per fer referència a la idea que conté en comptes de la seva concreció real (que podríem re-

lacionar, tot i que no ho és ben bé, amb la fórmula *species pro individuo* de l'antonomàsia: «un sol Gla, i […] un Cep etern») i la minusculació de noms propis de topònims per convertir-los en noms comuns (acostat a la forma *genus pro specie* o, pràcticament, a l'eponímia: «damunt els pirineus de les ombres»). En aquest cas, el substantiu remet al lloc mitològic des d'on Caront porta els humans al regne de l'Hades, però la majúscula li dona l'abast metafòric abstracte per designar l'«espai» simbòlic des d'on cadascú inicia el darrer viatge, amb el suculent afegit de la coincidència, no gens casual, és clar, d'un port concret, el de la Selva.

Hi ha encara dos testimonis més d'aquest poema: un mecanoscrit apògraf, fet segurament per algú d'Edicions 62 per a l'edició de les *Obres completes* de 1974, i l'edició d'aquestes *Obres completes* el 1974; però l'única variant que aporten és la minúscula inicial de «desconeguda», que sembla més una distracció mecanogràfica del copista que no pas una variant d'autor. En tot cas, no hi entraré, perquè el que m'interessava de desenvolupar aquí és no tant el que pretenia el poeta, cosa que no podem saber, sinó el que va aconseguir, segons el meu criteri, amb el canvi d'ordre dels elements del segon hemistiqui del primer vers, és a dir, de «tot roman i tot muda» a «tot muda i tot roman». I intentaré que l'explicació tècnica, prosaica, del mig vers no n'ofegui la poesia, mirant de no contradir la màxima valeryniana que recordaven Foix i Ferrater que deia «com més un poema és conforme a la poesia menys es pot pensar [o explicar] en prosa sense que mori» (Foix 1975, 13): sols pretenc que l'objectivació de les conseqüències del canvi que Foix va executar de forma absolutament intuïtiva redundi en benefici de la seva valoració.

3 Transcendència d'un canvi

Per començar, cal dir que la modificació afecta la rima, la prosòdia i el ritme del vers; però apuntar això és sols descriure-la: el que cal és analitzar l'abast d'aquesta afectació. La meva exposició serà acumulativa, en el sentit que els fenòmens que argüiré a partir d'ara formen un conglomerat: cadascun, d'una manera o altra i amb més intensitat o menys, coadjuva en el resultat final.

La rima. És evident que amb la *transmutatio* per *inversio* dels elements de l'hemistiqui el primer que arriba als ulls –exactament: a les orelles– del lector és la desaparició de la rima en *-uda* («muda» / «Desconeguda») dels dos versos, que té conseqüències fonètiques i semàntiques.

Quant a les primeres, d'entrada el bandeig de la rima no hauria de sobtar, atès que als deu versos de cadascuna de les sis estrofes que precedeixen el dístic no n'hi ha. O gairebé, perquè de fet sí que s'hi escolen algunes assonàncies: «esquinçades», «gralles», «esbalcen»

(vv. 5, 6, 8); «esperes», «cingleres», «tenebres» (vv. 12, 14, 17); «parany», «passat», «llargs» i «fita», «oblida» (vv. 31, 36, 38 i 35, 37); «rus», «sabut» (vv. 40, 41); «història», «pobres» (vv. 49, 50); «s'assosseguen», «floreixen» (vv. 54, 56); «captives», «somriure» (vv. 58, 60). Assonàncies, però, que hi deuen aparèixer segurament «malgrat la voluntat de l'autor», com va assenyalar Díaz-Plaja ([1932] 1956, 198) i com reconeixia el poeta mateix en diverses entrevistes (en respecto la transcripció, que respon al que devia dir Foix): «en a la poesia meva, hi ha […] una música, hi ha una sèrie d'al·literacions i d'assonàncies internes que els altres poetes no l'hi tenen» (Foix [1984] 2014a, 51); «les al·literacions i les assonàncies en mi són molt naturals. De manera que…, i em surten de vegades, tot sovint, en converses parlades» (Foix [1984] 2014b, 55). I hi apuntava «una certa qualitat tinguda de naixença de jugar amb el ritme, les rimes, les al·literacions i les assonàncies i tot allò que fan un poema, jugar-ho fàcilment i sense necessitat de fer un esforç mental per arribar-hi» (Foix [1985] 2014, 118). No ha d'estranyar, doncs, que també apareguin al poema alguns escadussers casos d'homeopròforon («florejants de dames florentines», v. 52), d'homeotelèuton («el crit d'un paper escrit», v. 8), d'homeòptoton («pujant i davallant», v. 12) i d'altres al·literacions («palpejant la porta», v. 21, «ull llanós», v. 34, «Som molts, murmura», v. 50).

Val a dir que totes aquestes iteracions fòniques no es fan especialment paleses al llarg del poema, de manera que l'evidència de la rima de l'apariat de la primera versió resultava xocant i, fonèticament, singularitzava els dos darrers versos amb un procediment aberrant dins el context de la resta, que podríem dir-ne «estramps» –si més no en un sentit lat, atès que no reuneixen totes les condicions dels estramps clàssics medievals (Pujol 1988-89). Per cert: algun dia caldrà fer un estudi exhaustiu de l'ús foixià de la rima i els valors que el poeta li confereix (de moment, ens hem de conformar amb les pinzellades de Ferrater 1987, 81-2 i, per a la seva mètrica, de Parramon 2004 i 2009), perquè sospito que l'anàlisi podria provar, per exemple, fins a quin punt, en determinats poemes, els *rhyme-fellows* – com anomenava Hopkins (en Jakobson [1960] 1971, 367) els «companys de rima» – de Foix són mots semànticament i/o fonèticament marcats, a la manera d'Arnaut Daniel o del Dant «petroso» (Di Girolamo 1983, 71): «el nostre poeta, tan donat a la rima aguda i severa», ha escrit Romeu i Figueras (1993, 34). Òbviament, l'estudi hauria d'incloure l'ús de la no-rima, vull dir de les composicions estrampes, que em fa l'efecte que posaria de manifest el mateix: «la importància que» en alguns dels seus poemes «hi té la disposició a final de vers de mots d'una molt especial sonoritat o conceptualment significatius» (Pujol 1988-89, 42).

Encara pel que fa a la rima, tan important com el que he dit en els paràgrafs anteriors sobre les conseqüències fonètiques del canvi és l'abast semàntic que implica la seva expulsió del dístic. Va ser precisament Ferrater (1987, 81) qui va lloar, en les rimes de Foix,

l'«efecte de sorpresa, de cosa imposada exteriorment [per la forma del sonet], a la frase». En el cas de «Tots hi serem al Port…» no hi ha «forma exterior» que exigeixi una rima sinó que més aviat la refusa: és per això que Foix la bandeja? No ho podem saber. En tot cas, «Desconeguda» activa en la ment del lector-oïdor el record immediat de «muda» en el nivell fònic però també en el semàntic, com volia Jakobson ([1960] 1971, 367: «Rhyme necessarily involves a semantic relationship between rhyming units»): aquí la correlació de sentit és fins i tot massa palesa, ja que és la «Desconeguda» qui «muda» l'estat dels vius. Però això no és tan interessant com constatar el fet que, des d'aquest punt de vista, «muda» *prepara* per a «Desconeguda» i, doncs, disminueix la sorpresa de l'aparició de l'adjectiu substantivat que clou el poema; ens trobem davant el mateix argument de Ferrater *a contrario sensu*: aquí Foix treu la rima justament per intensificar l'«efecte sorpresa».

A tot això encara es podria afegir el fet que en la seva disposició final, el dístic presenta alternança de rima masculina i femenina, fórmula que Serra i Baldó i Llates ([1929] 1932, 74), amarats de mètrica francesa com estaven i condicionats per la voluntat d'allunyar-se de la castellana, van elevar a la categoria de «llei» per al català, i que van seguir molts poetes de l'òrbita, per dir-ho ràpid, «noucentista». I Déu n'hi do com s'hi acull, Foix, en els seus versos: a *Sol, i de dol*, «l'alternança en el gènere de les rimes al llarg de la composició és respectada en més de la meitat dels casos» (Parramon 2004, 408), mentre que la proporció diria que creix en la resta de la seva poesia rimada i es manté, quan el poema sencer no presenta versos plans, en la no rimada – però aleshores més que d'«alternança» caldria parlar de «combinació». No he analitzat de forma exhaustiva aquest punt, cosa que caldrà fer algun dia, i, per tant, les meves afirmacions són fruit de la impressió d'un lector assidu de Foix i no pas d'un estudi sistemàtic.

La prosòdia. La qüestió de l'alternança de rimes té a veure amb el canvi del vers pla o femení («muda») pel vers agut o masculí («roman»). Com és sabut, els versos del segon tipus tanquen el vers de forma més «contundent» que els del primer, que produeixen un final més «suau». L'«ofici» de Foix li ho devia fer tenir ben present, perquè, altrament i per aportar un exemple prou conegut, no hauria blasmat l'excés de zel del corrector que revisava les proves per a l'edició de les *Obres poètiques* de Nauta el 1965, quan en la prosa «Aixequeu ben alts…» de *Gertrudis*, va substituir «el xiscle agònic de les locomotrius» de la primera edició (L'Amic de les Arts, 1927) per «el xiscle agònic de les locomotores». Va ser Pere Gimferrer (1972a, 40) qui va aixecar la llebre de la modificació i Foix de seguida li va escriure una carta que va fer pública el mateix Gimferrer (1972b, 38) en què explicava l'origen de l'alteració: «No és pas cosa meva, sinó d'un supercorrector malfeiner. […] Doncs 'locomotrius' deia, i locomotrius

ha de dir. Tots dos mots són correctes i normals i, en aquest cas meu, pertorba el ritme propi del poema, la mala pensada».

A més, el final «Ésser i traspàs fan u: tot muda i tot roman», en cloure més vigorosament l'alexandrí, n'accentua l'esticomítia, perquè la pausa mètrica queda fortament reforçada per l'obligada pausa sintàctica i, encara més, perquè la darrera síl·laba del primer vers («ro*man*») i la primera del segon («*tots*») són portadores d'un accent màxim (Oliva 1992, 59-61) i, per tant, formen un xoc accentual (61-72) que imposa una pausa encara més palmària que la que prescriu el final de vers.

A la qual cosa cal afegir encara el fet que la tria de la forma aguda per al segon hemistiqui el posa en el mateix pla fònic del primer, també masculí, que fixa una cesura també fortament marcada. Des d'aquesta òptica, el darrer vers (de dotze síl·labes), actua com un eixamplament dels dos hemistiquis (de sis síl·labes cadascun) del primer, perquè la seva cesura, en no coincidir amb una pausa sintàctica, és molt més tènue que la del primer: és el que, en virtut de la seva posició dins el vers enllaçant els dos hemistiquis, alguns tractadistes moderns han anomenat encavallament *medial* (Quilis 1984, 81-2) o *intern* (Balbín 1962, 214-16). I és que, fet i fet, «Ésser i traspàs fan un», «tot muda i tot roman» i «Tots hi serem al Port amb la Desconeguda» són tres sintagmes fonològics o «grups d'emissió» diferents i perfectament delimitats (Oliva 1992, 51-4).

En definitiva, els talls que segueixen cadascun dels dos hemistiquis del primer vers intensifiquen el caràcter sentenciós, lapidari, dels tres segments.

El ritme. La qüestió dels sintagmes fonològics està lligada a la del ritme dels dos versos, que s'arrenglera en la mateixa línia dels procediments exposats fins aquí. La primera constatació està en el paral·lelisme rítmic entre els primers hemistiquis dels dos versos, «Ésser i traspàs fan un» i «Tots hi serem al Port», amb un ritme binari format per tres iambes (amb el primer invertit: + – – + – +), els dos primers dels quals formant aquella clàusula coriàmbica (+ – – +) tan fèrtil en la poesia catalana: «Sol, i de dol», sense anar més lluny, n'és un exemple paradigmàtic. La segona afecta el segon hemistiqui de cada vers i té a veure amb el decantament pel ritme binari: en la seva versió manuscrita, el segon hemistiqui del primer vers («tot roman i tot muda») està construït amb un ritme ternari de dos anapestos (– – + – – +), que, disposat després del ritme binari del primer, suscita un alentiment de l'elocució. La substitució, en la versió mecanoscrita, per «tot muda i tot roman», manté el ritme binari i aconsegueix així un idèntic patró rítmic per als dos versos (+ – – + – + / – + – + – +).

Sembla com si Foix hagués prioritzat aquí el ritme sobre la rima en virtut de l'eufonia i del sentit? Potser sí. O potser tan sols va fer la cosa més senzilla i magistral que el seu do de poeta li va requerir: ponderar intuïtivament el que era millor per al dístic. En tot cas, l'enu-

meració i l'explanació dels fenòmens exposats en aquesta glossa sols pretenia aportar elements per valorar la transcendència d'un canvi d'ordre d'elements d'un hemistiqui en un dels epifonemes més ben aconseguits de la poesia catalana contemporània i poder entrar, sobre la base d'aquests elements, en la interpretació de l'abast – eleàtic, heraclitià, mitològic – del sentit de cada constituent del dístic. Però això ja demanaria un altre estudi.

Bibliografia

Balbín, R. de (1962). *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos.
Barnils, R. (1992). «L'intel·lecte ingenu». *El Temps*, 410, 27 abril, 58.
Busquets i Grabulosa, L. (1980). «J. V. Foix, u i divers als vuitanta-set anys». *Plomes catalanes contemporànies*. Barcelona: Edicions del Mall, 9-18.
Castellet, J.M. [1980] (2018). «Gabriel Ferrater». *Retrats literaris*. Barcelona: Edicions 62, 411-27.
Cornudella, J. (2000). «Notes explicatives i complementàries». Foix, J.V., *Obra poètica en vers i en prosa*. Barcelona: Edicions 62, 711-814.
Di Girolamo, C. (1983). *Teoria e prassi della versificazione*. 2a ed. Bologna: il Mulino.
Díaz-Plaja, G. [1932] (1956). «Ritme i rima en la prosa de J. V. Foix». *De literatura catalana: Estudis i interpretacions*. Barcelona: Selecta, 195-207.
Ferrater, G. (1966). *Teoria dels cossos*. Barcelona: Edicions 62.
Ferrater, G. (1969). «Pròleg» Foix, J.V., *Els lloms transparents*. Barcelona: Edicions 62, 7-20.
Ferrater, G. [1965] (1979). «Nou sonets de Foix, comentats». *Quaderns Crema*, 1, abril, 43-52.
Ferrater, G. (1981). *Sobre el llenguatge*. Barcelona: Quaderns Crema.
Ferrater, G. (1986). *Foix i el seu temps*. Barcelona: Quaderns Crema.
Ferrater, G. (1994). *Escritores en tres lenguas*. Ed. de J.M. Martos. Barcelona: Antártida / Empúries.
Ferrater, G. (1995). *Cartes a l'Helena*. Barcelona: Empúries.
Ferrater, G. [1967] (2019). *Curs de literatura catalana contemporània*. A cura de J. Cornudella. Barcelona: Empúries.
Foix, J.V. (1975). «Una tarda de diumenge amb en Ferrater». Foix, J.V.; Nualart, D.; Bonet, E.; Trullas, E.; Casassas, E.; Casassas Figueras, E.; Bofill Levi, A.; Pessarrodona, E., *Una lleu sorra*. Barcelona: Edicions 62, 11-15.
Foix, J.V. (2014). *Amb mots de ben copsar*. Barcelona: Fundació J.V. Foix; Eumogràfic.
Foix, J.V. [1984] (2014a). «J. V. Foix: Fragments d'una conversa. Entrevista de Rosa Maria Cort» [programa *30 minuts* de TV3]. Foix 2014, 50-2.
Foix, J.V. [1984] (2014b). «Entrevista a J. V. Foix» [entrevista de S. Serrallonga]. Foix 2014, 53-9.
Foix, J.V. [1985] (2014). «[Entrevista a] Radio Nacional de España». Foix 2014, 116-31.
Foix, J.V. (2017). *Ho sap tothom, i és profecia. Nadals. Caps d'Any. Natalicis*. A cura de M. Trias i J.R. Veny-Mesquida i amb un estudi de J. Cerdà Subirachs; Lleida: Aula Màrius Torres & Pagès editors.

Foix, J.V.; Comadira, N. (1985). *Diàlegs a Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona; Laia.
Gimferrer, P. (1972a). «Notes de lectura». *Serra d'Or*, 148, gener, 40.
Gimferrer, P. (1972b). «Notes de lectura». *Serra d'Or*, 150, març, 38.
Jakobson, R. [1960] (1971). «Linguistics and Poetics». Sebeok, T.A. (ed.), *Style in Language*. Cambridge: The MIT Press, 350-77.
Manent, A. (1988a). «J. V. Foix, sentenciós i anecdòtic». *Solc de les hores*. Barcelona: Destino, 169-78.
Manent, A. (1988b). «Del món quotidià i anecdòtic de Carles Riba». *Solc de les hores*. Barcelona: Destino, 201-10.
Medina, J. (1989). *Carles Riba (1893-1959)*. 2 vols. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
Oliva, S. (1992). *La mètrica i el ritme de la prosa*. Barcelona: Quaderns Crema.
Parramon, J. (2004). «El sonet segons J. V. Foix. Anàlisi mètrica de *Sol, i de dol*». *Llengua & Literatura*, 15, 397-426.
Parramon, J. (2009). «Els versos llargs i les cesures en la poesia de J.V. Foix». *Miscel·lània Joaquim Molas*, vol. 3. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 195-214.
Pujol, J. (1988-89). «Els versos estramps a la lírica catalana medieval». *Llengua & Literatura*, 3, 41-87.
Pujol, J.M.; Solà, J. (1995). *Ortotipografia*. Barcelona: Columna.
Quilis, A. (1984). *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
Romeu i Figueras, J. (1993). «Una lectura del poema XI de *Les irreals omegues*, de J. V. Foix». *Butlletí dels mestres*, 234, abril, 33-7.
Serra i Baldó, A.; Llates, R. [1929] (1932). «La llei d'alternança de rimes masculines i femenines». *Resum de poètica catalana. Mètrica i versificació*. Barcelona: Barcino, [fac. 1981], 74-7.
Stasiakiewicz, Z. (2012). «Entrevista amb Josep Maria Castellet i Jordi Cornudella». *Entre Catalunya i Polònia: Witold Gombrowizc i Gabriel Ferrater. Correspondència inèdita (1965-1967)* [treball de màster]. Girona: Universitat de Girona, 98-101.
Veny-Mesquida, J.R. (2004). «Estudi». Foix, J.V., *Diari 1918*. Edició de J.R. Veny-Mesquida. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 11-190.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 44 – Num. 116 – Dicembre 2021

Ocupacions i presidis: escriptura, pensament i espais afectats
A propòsit de Patricia Heras, Marina Garcés i Mireia Sallarès

Margalida Pons
Universitat de les Illes Balears, Palma, Espanya

Abstract Taking as starting point texts by poet and activist Patricia Heras, philosopher Marina Garcés, and artist Mireia Sallarès, this article will focus on the affective value of spaces in the public sphere. Heras, Garcés and Sallarès converge in an emotional appropriation of shared spaces that generates new forms of commitment to the community. Their works also constitute synergic affective atmospheres that confer value on anonymous or stigmatised subjects. Space and emotion are thus united in *emotopes* that, starting from individual experiences, transcend them to become incipient symbols of the transformation of a city, the resistance to the state authority or the survival of a country wounded by wars.

Keywords Affect. Space. Emotope. Marina Garcés. Patria Heras. Mireia Sallarès.

Sumari 1 Triangulacions: veus dissemblants que conflueixen. – 2 Afecte, espai i atmosferes afectives. – 3 Emotops. – 4 Cloenda.



Peer review

Submitted 2020-11-13
Accepted 2021-03-11
Published 2021-12-06

Open access



Citation Pons, M. (2021). “Ocupacions i presidis: escriptura, pensament i espais afectats. A propòsit de Patricia Heras, Marina Garcés i Mireia Sallarès”. *Rassegna iberistica*, 44(116), 477-504.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/17/007

1 Triangulacions: veus dissemblants que conflueixen

Aquesta reflexió sorgeix de la lectura de tres textos que s'inscriuen, respectivament, dins la ficció testimonial, dins l'assaig i dins la crònica d'una investigació creativa. El primer és el conjunt d'escrits de la poeta i activista Patricia Heras, alguns dels quals van ser redactats a la presó mentre complia condemna acusada d'haver participat en uns aldarulls a una casa okupada del carrer Sant Pere Més Baix de Barcelona. Aquests aldarulls, en què un agent de la guàrdia urbana resultà ferit molt greu, foren l'inici de l'anomenat cas 4F. El 2011, cinc anys després de la seva detenció, Heras es va suïcidar durant un permís penitenciari. El segon text és un conjunt d'assaigs de la filòsofa Marina Garcés entorn d'una sèrie d'experiències col·lectives i personals viscudes entre el desallotjament del cinema Princesa de Barcelona, el 1996, i la celebració del referèndum català sobre l'autodeterminació, l'octubre de 2017. El tercer és la narració dialogada d'un projecte sobre l'amor a Sèrbia desenvolupat per l'artista Mireia Sallarès entre el 2014 i el 2018, després d'haver treballat sobre la veritat a Veneçuela i sobre els orgasmes femenins a Mèxic.[1]

El propòsit d'aquestes pàgines no és estudiar individualment cada un d'aquests textos –que, d'altra banda, ja han merescut anàlisis solvents–, sinó abordar-los de manera comparativa i des d'un punt de vista molt concret: el de l'espacialització dels afectes. M'interessa veure com els espais que s'hi representen tenen la capacitat d'afectar i de ser afectats, de modular la capacitat d'actuar del subjecte i, alhora, de quedar marcats per l'empremta de qui s'hi instal·la o hi transita. Els barrots d'una presó es poden llegir com a símbol de la manca de

Aquest article s'inscriu en el projecte de recerca PID2019-105083GB-I00. Sílvia Suau va ser qui primer em va parlar de Patricia Heras; Maria Antònia Massanet Forteza em va donar a conèixer les creacions de Mireia Sallarès; i Francesc Núñez em va fer veure la rellevància dels escrits de Marina Garcès per a la constitució d'una teoria crítica de les emocions: a tots tres, moltes gràcies.

1 El volum pòstum *Poeta muerta* de Patricia Heras, publicat el 2014 per subscripció popular, és una recopilació miscel·lània de textos –poemes, guions, escrits autobiogràfics…– que pren el títol del blog que l'autora va crear el 2008. *Ciutat Princesa* de Marina Garcès va ser escrit «sense guió previ i de manera creuada» en castellà i en català, i es va publicar el 2018 simultàniament en les dues llengües. *Com una mica d'aigua al palmell de la mà* de Mireia Sallarès sorgeix del projecte *Kao malo vode na dlanu*, que es va exposar al Centre d'Art Contemporani Fabra i Coats. El text és el guió de la pel·lícula que es va projectar a la mateixa exposició (la fitxa del film és accessible a `https://www.filmoteca.cat/web/ca/film/kao-malo-vode-na-dlanu`), i ha aparegut en diverses versions: la que he utilitzat és la publicada en català el 2019, en traducció de Núria Martínez Vernis, al segell editorial Arcàdia. Es van publicar versions anteriors d'aquesta conversa al volum *Ejercicios de ocupación*, sota el títol «Kao malo vode na dlanu (Como un poco de agua en la palma de la mano)» (Sallarès 2015), i a la revista *L'Espill* sota el títol «Informe del primer 'Informativni razgovor'. Realitzat a M. S. C. per l'agent S. S. K. l'octubre del 2017» (Sallarès 2018).

llibertat, però també com a creadors de comunitats. Una sala de cinema es pot convertir en emblema dels moviments en favor d'un habitatge digne. Una habitació de la neteja pot esdevenir un lloc de memòria.

Els d'Heras, Garcés i Sallarès son textos dissemblants. Per molts motius. La diferència més irreductible la marca, sens dubte, la mort de Patricia Heras (Madrid, 1974-Barcelona, 2011). Aquesta circumstància va més enllà de la dada biogràfica i afecta la lectura dels seus escrits de dues maneres com a mínim. En primer lloc, perquè la publicació dels seus papers en format de llibre –*Poeta muerta*, un títol premonitori– va ser pòstuma i, per tant, sotmesa a un procés de mediació en què intervingueren de manera molt especial Juan Camós (amb la selecció, edició i correcció dels materials i amb la redacció d'una nota editorial que apareix sense signar) i Diana J. Torres (amb un pròleg). Aquest procés de mediació va desembocar inevitablement en la construcció d'una figura de característiques molt marcades: precària, ionqui, suïcida nata, nimfòmana, presa i pallassa, en paraules de Torres. En segon lloc, perquè el suïcidi real d'Heras permet llegir retrospectivament els seus textos des de la paradoxa de considerar-los escrits literaris allunyats de la literatura: provoquen un *efecte* d'escriptura sense filtres que, encara que sigui el resultat d'un pacte tàcit de lectura entre editors i receptors, en determina la comprensió. De fet, en un dels treballs més aclaridors que he llegit sobre Heras, Isaac Lourido insisteix en el caràcter no professional de la seva escriptura, sobre la qual apunta que «debe ser considerada […] solo en un sentido matizado y muy relativo en relación con los *habitus* específicos de los campos artísticos» (2015, 227) i que es nodreix només de manera parcial de «las lógicas de funcionamiento propias del campo literario» (228). Existeix, en efecte, un abisme entre la precarietat dels seus versos (una mescla d'estètica psicodèlica, punk, contundència, ingenuïtat i kitsch) i la solidesa del caràcter simbòlic que ha assolit la seva figura. Són significatives les reaccions de reserva que va provocar en l'entorn més pròxim d'Heras aquesta conversió en mite. En un «Comunicado desde cerca de Patricia» publicat al blog de la poeta deu dies després de la seva mort llegim: «A las personas más cercanas, en estos momentos, nos es muy difícil sobrellevar la presión de algunos medios o movimientos sociales que no la conocían y que han decidido convertirla en su bandera». I també: «Os pedimos […] que no construyáis sobre su figura un ideal de algo contrario a ella, que no la convirtáis en lo que no era, que no hagáis de su decisión desesperada un crimen de estado, porque fue su voluntad de acabar con su vida lo que la mató».[2]

2 Signen el comunicat Diana J. Torres, Helen Torres, Rosa Ferrón, Flori Araujo, Ceci Puglia, Claudia Ossandón, Andy Clark, Lucía Egaña, Alfons, Elena Pérez, Majo Pulido, Silvia García, Mónica, Itziar Ziga, María Díaz, Javier Amilibia i Olga. S'hi pot accedir a http://poetadifunta.blogspot.com/.

També Marina Garcés i Mireia Sallarès (totes dues nascudes a Barcelona el 1973) es comprometen decididament –i corporalment– amb els seus projectes: a *Ciutat Princesa* Garcés parla amb freqüència de «posar el cos» en les lluites col·lectives, i Sallarès investiga l'amor a peu de carrer –«sense teoria», com subratllen els descriptors editorials de *Com una mica d'aigua al palmell de la mà*, que estableixen, possiblement sense voler, una dissociació problemàtica entre presència i abstracció. Tanmateix, totes dues tamisen la intensitat dels seus discursos. Garcés, malgrat que ha viscut de prop diverses ocupacions, reconeix que ella mateixa no va fer mai d'okupa: es col·loca, així, a la distància-proximitat respectuosa i activa de l'observació participant –o potser, més aviat, de la participació observadora, si hem de fer cas de les precisions terminològiques de Brigitte Vasallo.[3] I, en la seva recerca sobre l'amor, Sallarès emfatitza la seva condició d'estrangera, i la reforça amb l'ús de l'estratègia discursiva de l'entrevista, que li permet contemplar-se des de fora.

A banda d'aquestes disparitats, hi ha altres diferències que tenen a veure amb la inscripció o no en plataformes institucionals o autoritzades. El discurs d'Heras segueix el que podríem anomenar una lògica i una retòrica contrahegemòniques, i aquesta lògica va tenir un paper determinant, juntament amb l'atzar, en la seva detenció. La matinada del 5 de febrer de 2006, Patricia i el seu amic Alfredo anaren d'urgències a l'Hospital del Mar després d'haver patit un accident de bicicleta. Alguns dels ferits de la festa okupa de Sant Pere Més Baix, que havia tingut lloc aquella mateixa nit, havien anat a parar al mateix hospital, i allà la policia va detenir Patricia i Alfredo com a presumptes atacants de l'agent de policiaferit durant els incidents. Al blog *El cor de les aparences*, l'antropòleg Manuel Delgado (2016) resumeix així els motius al·legats per a la detenció de la jove: «El criterio fundamental que permite a los agentes 'reconocer' a estos y otros supuestos atacantes es la manera como visten y se peinan, que, de acuerdo con el sistema clasificatorio que están aplicando para establecer el grado de peligrosidad de un o una joven, responde a lo que la jerga oficial llamaría un o una 'antisistema'».[4] El *misread-*

3 Parlant de les formes de relació no monògames, Vasallo diu: «La observación participante aún embrutece más la relación entre investigador y bicho investigado porque se acaban estableciendo lazos afectivos que, sin embargo, no subvertirán las categorías de investigador y bicho. Lazos afectivos en provecho de la investigación. En lugar de la 'observación participante', la 'participación observadora' es lo que hacen las personas poliamorosas y no-monógamas, algunas también desde la Academia» (2018, 15).

4 A la xarxa circulen nombroses cròniques d'aquesta detenció, també relatada al documental *Ciutat Morta* (dirigit per Xavier Artigas i Xapo Ortega, 2014), al volum *Poeta muerta* (Heras 2014, 118 i ss.) i a l'article d'Isaac Lourido (2015, 219-20). A l'assaig-manifest *Pornoterrorismo*, Diana J. Torres la narra així: «Poco les importó a los maderos que ella hubiera estado toda la noche a más de cinco kilómetros del lugar de los hechos: llevaba una estética que sus cabezotas incultas e ignorantes identificaron al mo-

ing dels agents de l'autoritat no és, per tant, una pura confusió estètica, sinó que esdevé una decisió inequívocament política. Lourido (2015, 219) qualifica obertament el cas 4F de muntatge policial, basant-se en el testimoni escrit d'Heras i en el documental *Ciutat Morta*, versions que considera vàlides «por la legitimidad alcanzada en términos sociales y activistas».[5]

El cas de Marina Garcés és diferent. El seu pensament ha estat qualificat (Lozano 2016) de «filosofia Molotov»: una filosofia de codi obert, gairebé guerrillera –el 2016 publica *Fora de classe. Textos de filosofia de guerrilla*–, que té per escenari el carrer. De fet, en una entrevista declara que la filosofia és una forma d'interpel·lació i d'encontre que s'inventa als carrers grecs, que neix com un art de carrer i que, per aquest motiu, és radicalment igualitària i implica deixar-se tocar pel pensament dels altres: «En este sentido, es una forma de amor» (Molina 2015). Tanmateix, tot i aquesta definició espacio-afectiva de la filosofia, la posició de Garcés no pot qualificar-se –ni ella la qualifica– de precària: és professora dels estudis d'Arts i Humanitats de la Universitat Oberta de Catalunya (on també dirigeix un màster), col·labora regularment amb l'aula d'humanitats de Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i amb el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, ha publicat en editorials consolidades (Anagrama, Galàxia Gutenberg), ha rebut premis prestigiosos com el Ciutat de Barcelona d'assaig (per *Nova il·lustració radical*, 2017) i té un pes important en l'esfera pública (materialitzada en cursos, col·loquis, debats, entrevistes…). El concepte d'allò comú, bessó del seu pensament, es manifesta en els textos de *Ciutat Princesa*, que construeix un «nosaltres» fet, en paraules de Quique Badia, «d'emocions compartides que formen una malla densa d'històries que s'entrellacen i superposen amb les paraules de la filòsofa» (2018). Al començament de *Ciutat Princesa* llegim:

> Jo no hi havia entrat mai, al Cine Princesa, ni a cap casa okupada, encara. Però aquell vespre hi vaig ser. Hi vam ser. Un *nosaltres* sense nom es va sentir i es va fer sentir. No sabíem qui érem i encara no ho sabem ben bé. Érem la ciutat que no cabia a l'aparador. La ciutat no s'havia acabat de creure l'èxit olímpic. Barcelona era

mento como 'antisistema'. Y la detuvieron junto con Alfredo (cuya estética ese día era más propia de un galán de cine de los cincuenta que de un 'antisistema'). Pasaron tres días encerrados sin que supiéramos nada, recibiendo golpes, insultos y demás vejaciones, al igual que el resto de lxs detenidxs» ([2011] 2014, 70-1).

5 No es pot dir que el cas 4F estigui tancat: el 2017, Rodrigo Lanza –un dels condemnats a penes de presó pel cas 4F– va ser detingut com a pressumpte autor d'un homicidi a Saragossa, i posteriorment condemnat a cinc anys de presó. Com a conseqüència d'aquesta detenció, el president municipal del PP de Barcelona, Alberto Fernández Díaz, va demanar a l'alcaldessa Ada Colau que retiràs el premi Ciutat de Barcelona al documental *Ciutat Morta* –que sostenia la tesi del muntatge policial– i va sol·licitar que la cadena televisiva TV3 emetés una rectificació del «relat antisistema» que havia fet del cas 4F.

> una ciutat que començava a patir l'especulació i la precarietat, encara impronunciables. I nosaltres érem una gent, només gent, que no es reconeixia en cap sigla, bandera o identitat. (Garcés 2018, 19)

Aquest reconeixement –«no hi havia entrat mai», però «aquell vespre hi vaig ser»– marca una certa distància, sempre assumida, mai emmascarada, respecte a les lluites de carrer. La mateixa distància que estableix el passatge on descriu els sentiments que li provoca la determinació d'una companya okupa:

> Al llarg d'aquells anys vaig participar en l'okupació de diversos edificis [...]. Però mai vaig fer el pas d'anar a viure a una okupa. A les cases okupades s'hi combinava un nivell d'intimitat i d'identitat que no vaig poder arribar a compartir. A més, sempre vaig prioritzar la dedicació a l'estudi. [...] Em vaig sentir egoista. Sobretot, quan una amiga del col·lectiu on jo estava, molt més gran que jo, amb professió i un fill adolescent, va fer el pas de deixar la vida que tenia a Barcelona i anar-se'n a viure al centre social okupat El Laboratorio de Madrid, al barri de Lavapiés. El gest d'aquesta amiga no ha deixat mai d'interpel·lar-me... (Garcés 2018, 26-7)

I en una entrevista a *La Vanguardia* Garcés exposa les dificultats que suposa fer sostenible una vida compromesa, conciliar l'activisme amb les obligacions quotidianes. L'única opció, acaba concloent, és la intermitència: «En vez de esa figura de militante sacrificial que entrega la vida por la causa, yo defiendo las intermitencias de la vida, el trabajo, el cuidado, los hijos, los padres enfermos, el cansancio, sin quemarse, sin desencantarse, sin venderse, sin volverse cínico, sin amargarse, para no romperse por el camino» (Massot 2018).

També en Mireia Sallarès es percep el reconeixement d'una separació entre la seva posició d'enunciació i l'objecte de la recerca. Per un costat s'ha centrat en la investigació de grans conceptes (l'amor, el plaer, la violència, la veritat...) des del que podríem anomenar una epistemologia de la humilitat i de l'alteritat: la humilitat de l'objecte de contemplació, que sovint són els exclosos (els migrants, els refugiats, aquells que viuen en la pobresa) i l'alteritat del propi punt de vista (perquè sol col·locar-se en la posició de l'estrangera que entra un món que no és el seu i que ha de desplegar, per això, una mirada estranyada i sense prejudicis). «Como extranjera», afirma, «una se sitúa en un lugar de vulnerabilidad (por todo lo que ignora: lengua, historia, códigos) pero también de fuerza (por la libertad de no pertenecer completamente y que no te pertenezca aquello que observas)».[6]

6 Entrevista recuperada del web de la plataforma cultural *La Sullivan*, `https://www.lasullivan.org/ca/mireia-sallares-el-arte-de-la-entrevista/`.

Per un altre costat, el fet de triar Sèrbia com a centre de la seva recerca –com abans ha triat Mèxic o Veneçuela– remarca aquesta distància i posa sobre la taula el tema espinós del sentiment de superioritat envers els països d'Amèrica Llatina o de l'Europa del sud-est. D'altra banda, tot i tenir per objecte els subalterns, les creacions de Sallarès s'han donat a conèixer en plataformes consolidades, cosa que la situa en un locus privilegiat. El seu projecte sobre l'amor a Sèrbia s'inscriu en una recerca més àmplia que ha estat presentada en centres de prestigi com l'Espai 13 de la Fundació Miró de Barcelona, el CCCB, la Fabra i Coats i galeries d'art de ciutats com Glasgow o Nova York, entre d'altres. La redefinició que fa del concepte d'ocupació –que no entén només com a pràctica invasiva o com a acció política, sinó sobretot com a contradiscurs que qüestiona hegemonies oficialitzades– em sembla un altre indicador d'aquesta distància. Així, en una conversa amb Joan Morey, Sallarès afirma:

> como decía el autor catalán Joan Brossa: «el arte no es una fuerza de ataque, es una fuerza de ocupación». La ocupación es una fuerza de trabajo constante y de base que hace efecto paulatinamente. Por eso considero muy importante y positivo el movimiento okupa de los últimos 20 años de Barcelona, no solo por sus propuestas políticas y culturales muy bien organizadas sino porque es el movimiento indispensable para mantener el pulso al diseño de la «Barcelona posa't guapa» o de la «Barcelona, la millor botiga del món» que estamos pagando tan caro los habitantes de esta ciudad canalla y hermosa.[7]

El gènere entrevista resulta un format molt rendible per a l'establiment d'aquesta distància.[8] *Com una mica d'aigua al palmell de la mà* és presenta en format d'Informativni Razgovor o «conversa informativa» fictícia entre l'artista i un «agent encarregat del cas».[9]

7 Entrevista de Joan Morey a Mireia Sallarès publicada amb el títol «Mireia Sallarès» al núm. 55 de *B-Guided* l'estiu de 2013. Recuperada del web personal de Mireia Sallarès, http://mireiasallares.com/.

8 «Para mí», diu Sallarès, «una entrevista es un encuentro, una relación, y toda mi obra tiene un gran componente relacional. Yo creo que el individuo como tal, como individualidad, no existe; lo que existe son las relaciones. Nos hacemos personas al relacionarnos» (https://www.lasullivan.org/ca/mireia-sallares-el-arte-de-la-entrevista/). Leonor Arfuch (1995, 25) ha remarcat que l'entrevista és un gènere en què intervé de manera especial l'afectivitat, l'expressió dels sentiments, i que per això s'oposa a les formes més impersonals del discurs informatiu.

9 La qüestió de la ficció és complexa. Simona Škrabec (2019, 63) apunta que l'interrogatori és «descaradament fictici» tot i que al llibre no hi ha «ni tan sols l'avís que no és un document autèntic», i que resulta impossible «pensar en un diàleg tan teatral amb un policia de la implacable escola iugoslava». Però les bases en què se sustenta la conversa són reals.

Al llarg del diàleg, el policia interroga la creadora sobre els detalls del seu treball i les persones amb qui s'ha relacionat a Sèrbia durant la recerca. La sospita que Sallarès és una espia sobrevola tota la conversa, impregnada d'una violència latent. Entrevistada i interrogador són dos estranys que es confronten amb fredor, sense a penes tocar-se. També és cert que al final de la trobada una sobtada inversió de papers estableix un pont entre tots dos. Aquesta inversió es produeix quan l'investigador li cedeix el rol actiu i accepta ser ell l'interrogat: «si jo fos objecte de la seva investigació què em preguntaria?» (Sallarès 2019, 149). Poc després comencen a tutejar-se i es revela que el policia és el germà d'Helena Braunštajn, l'artista sèrbia radicada a Mèxic amb qui Sallarès va concebre el seu projecte sobre l'amor.[10]

Malgrat totes les diferències, els discursos d'Heras, Garcés i Sallarès conflueixen, al meu parer, en el fet que en els seus projectes l'espai no és mai un teló de fons, sinó el motor del pensament i l'acció. S'hi produeix una hiperconnotació afectiva dels espais físics, que esdevenen emblemes de repressió, protesta, resistència i resiliència.

2 Afecte, espai i atmosferes afectives

L'afecte és, com recorda Ben Anderson (2014, 9) la capacitat d'un cos per afectar i ser afectat, tenint en compte que aquest «cos» pot ser virtualment, segons aquest autor, qualsevol cosa: l'atmosfera que emana d'un paisatge, una multitud enardida, una parella enamorada, un edifici insòlit. És per això que consider lícit parlar d'espais que afecten i d'espais afectats, reconeixent-ne la capacitat d'agència.

Caldria determinar, per començar, com entenem les formes «afectar» i «ser afectat» i com vinculam afecte i espai. Pel que fa a la primera qüestió, i sense entrar a fons en controvèrsies terminològiques,[11] em semblen útils dues distincions. Una és la gradació trimembre (afecte, sentiment, emoció) que proposa Derek P. McCormack (2008, 414) inspirant-se en Brian Massumi: segons la seva taxonomia, l'afecte seria una intensitat «pre-personal»; el sentiment, en canvi, seria el

10 Tot i que la ideació del projecte fou a quatre mans, després les dues creadores van emprendre camins separats i Sallarès continuà sola la investigació. Segons explica Škrabec (2019, 63), Ivan Braunštajn va formar part de l'exèrcit serbi «contra la seva voluntat expressa i sembla ser sense haver-se embrutat les mans de sang», i va viure, per tant, en primera persona les matances balcàniques.

11 S'ha discutit sovint l'equivalència o no equivalència dels conceptes d'afecte i emoció (he abordat breument aquesta qüestió a Pons 2016 i 2000). Aquí usaré els dos termes no com a entitats diferenciades, sinó com a parts d'un continu que comprèn des dels sentiments més pulsionals, preconscients, fins als més complexos i reflexius.

registre o experiència d'aquesta intensitat en un cos concret; i l'emoció, l'expressió sociocultural d'aquesta intensitat. La segona distinció és la que defensa Jonathan Flatley:

> Where *emotion* suggests something that happens inside and tends toward outward expression, *affect* indicates something relational and transformative. One *has* emotions; one is affected *by* people or things. […] I exercise a preference for *affect* as the more useful term and precise concept in part because it is the relational more than the expressive I am interested in. (2008, 12)

Allò que m'interessa d'aquestes gradacions –amb independència dels termes emprats (emoció, afecte)– és com augmenta progressivament la consideració del caràcter relacional i col·lectiu dels afectes. Per McCormak l'esfera afectiva té una expressió sociocultural, i per Flatley és «relacional». Partesc, jo també, de la convicció que els afectes no se circumscriuen al territori de la intimitat –a allò «sense conseqüències» més enllà de l'àmbit personal– sinó que tenen una incidència pública. Per emfatitzar aquesta incidència, Flatley recupera el concepte d'«estructura de sentiment», utilitzat per Raymond Williams, i en subratlla la dimensió grupal mitjançant una sèrie d'exemples:

> [D]epression is a mood, not a structure of feeling; however, we might describe the particular depression of the Russian peasant in the steppe in the 1920s as a structure of feeling, or the depression of the residents of a decimated New Orleans after Katrina as a structure of feeling. Or […] we might talk about the structures of feeling created by the civil rights movement and the Black Panthers, structures of feeling that were mobilized within the *Stimmung* that allowed the 1967 rebellion against the police in Detroit to happen. (2008, 26-7)

Si parlam dels afectes des d'un punt de vista col·lectiu, és inevitable al·ludir a la qüestió de la intenció. Hi ha tota una tradició crítica (Tomkins, Massumi, Thrift, Sedgwick…) que s'ha centrat en la dimensió inconscient dels afectes com a formes autònomes i irreductibles al concepte d'intencionalitat. Altres teòrics, com Ruth Leys (2011, 465-70), han criticat severament aquesta visió antiintencionalista amb l'argument que li falta consistència científica. Per a Leys, tractar les emocions com a comportaments innats i desarticulats, independents de la voluntat i de la cognició, és un error: no existeixen, afirma, evidències neurològiques d'aquesta no intencionalitat. M'interessa la dimensió intencional (o conscient) dels afectes, perquè és justament en aquesta dimensió on en veig el potencial transformador,

la capacitat de modificar la vida col·lectiva.[12] Tanmateix, no em sembla que la separació entre l'innat i l'intencional sigui sempre clara. I, d'altra banda, més que la polarització entre el preconscient i el conscient, m'importa saber com es vincula la idea d'afecte a les nocions d'individualitat i socialitat. I aquí el pensament fundacional de Spinoza, en el qual s'ha inspirat una bona part de la tradició posthumanista, pot ser il·luminador.

L'*Ètica* de Spinoza desmunta la concepció cartesiana del cos –una mena de màquina animada per la voluntat d'una ment o ànima immaterial– i reinvindica, en canvi, des d'una posició monista però no irracionalista, que cos i ment són atributs de la mateixa substància (Thrift 2004, 61; Brown, Stenner 2001, 829). En aquest sentit, Spinoza entén per afectes «les afeccions del cos, amb les quals s'augmenta o es disminueix, s'ajuda o es perjudica la potència d'actuar del mateix cos», i, al mateix temps, «les idees d'aquestes afeccions» (2001, 193; trad. de la Autora). Chantal Jaquet (2018, 76), que ha abordat detalladadament la qüestió de la terminologia afectiva (*affectus*, *emotio*, *passio*) en Spinoza, explica que el filòsof s'inscriu en un context històric en que el terme *affectus* s'usava com a sinònim de pensament o passió però alhora com a aflicció o malaltia corporal. Spinoza entrunyella, doncs, els dos significats i els uneix en un concepte que uneix la modificació corpòria i la mental. Per tant, continua Jaquet (77), l'afecte concerneix en primer terme el cos i es basa en la seva realitat física, però no és exclusiu de la persona individual: també la política depèn d'afectes com la por, l'esperança, el desig de venjança i l'ambició. La noció spinoziana d'afecte designa, en suma, una realitat psicofísica que modifica la capacitat d'actuar. Les lectures que Deleuze (1968; 1988) fa de Spinoza constitueixen aportacions aclaridores en més d'un sentit: d'una banda, suposen una restitució de la complexitat físico-mental del terme «afecte», que les traduccions i glosses del filòsof neerlandès redueixen sovint a un sinònim d'emoció; d'altra banda, emfatitzen el rebuig del dualisme cos-ment; i, en tercer lloc, entenen l'ètica spinoziana, més que com un compendi de normes morals, com una reflexió sobre allò que el cos pot fer, és a dir, com una teoria del poder.

Entenc, en definitiva, els afectes des de dues propietats. En primer lloc, la capacitat transformadora: en paraules de Nigel Thrift (2004,

12 També Flatley defensa aquest caràcter intencional dels afectes: «Strictly speaking, affects (unlike moods, for example) are always experienced in relation to an object or objects. Indeed, affects need objects to come into being. They are in this sense intentional. […] Part of what is interesting about the intentional aspect of affects is that they produce a kind of subject-object confusion. Between an affect and its object there is what Tomkins calls a 'somewhat fluid relationship'. That is, it is often difficult to tell whether the affect originates in the object or the affect produces the object. Am I interested in this because it is interesting or because I have interest that needs to go somewhere?» (2008, 16-17).

60), l'emoció és sobretot una *moció*, tant en el sentit literal com en el figurat. En segon, lloc el caràcter relacional: Sara Ahmed (2014, 30) apunta que les emocions impliquen sempre (re)accions de proximitat o distància en relació a determinats objectes. Aquestes propietats es relacionen de manera molt directa amb l'espai físic, que és l'escenari on els cossos es mouen, interactuen i es modifiquen.

La segona de les preguntes que he plantejat al començament d'aquest epígraf és, precisament, quina relació s'estableix entre afecte i espai. Si, des de la crítica feminista, autores com Donna Haraway parlen de coneixement situat per referir-se a la rellevància del context en la construcció del saber, és obvi que també els afectes estan sotmesos a aquesta *situació*. Mikkel Bille i Kirsten Simonsen (2019, 2) recorden que els mots *afecte* i *afectar* no es poden entendre en abstracte, sinó que cal situar-los dins *pràctiques* concretes, i apunten també que aquestes pràctiques s'integren necessàriament en espais.[13]

Exemples d'aquesta espacialització afectiva són els treballs en l'àmbit de la geografia emocional (Davidson, Bondy, Smith 2007); els estudis de Marta Figlerowicz (2017) sobre la representació espacial de la subjectivitat a la novel·la modernista; o l'equiparació entre cossos i ciutats proposada per Elizabeth Grosz (1992), que pot concretar-se en diversos models: el causal (la ciutat com a producte o reflex dels cossos que l'habiten), el representatiu (que defensa un isomorfisme cos-ciutat segons el qual els nervis serien les lleis, els braços l'estament militar, les cames el comerç, etc.) o una combinació de tots dos. També cal comptar-hi la concepció de la ciutat com a autobiografia defensada per Leonor Arfuch. Concretament, Arfuch proposa que si en general l'autobiografia s'entén des d'un punt de vista temporal, també caldria considerar-ne la dimensió espacial: tota biografia és inseparable de l'entorn, el lloc o l'escenari on els esdeveniments tenen lloc, de manera que allò públic i allò privat queden entremesclats en «una compleja trama donde la ciudad se impregna del ser de sus habitantes […] y al mismo tiempo configura ese ser: la lengua común, las genealogías, las marcas históricas, los ritos coti-

13 Existeix també debat crític (De Certeau, Augé, Tuan…, entre molts altres) sobre els termes espai i lloc. A l'assaig *Space and Place*, Yi-Fu Tuan ([1977] 2001, 6) considera que l'espai és més abstracte que el lloc: «What begins as undifferentiated space becomes place as we get to know it better and endow it with value. […] From the security and stability of place we are aware of the openness, freedom, and threat of space, and vice versa. Furthermore, if we think of space as that which allows movement, then place is pause». De Certeau entén que l'espai s'habita –implica participació– i el lloc s'observa: en definitiva, «l'espace est un lieu pratiqué» (1990, 173). Augé ([1992] 2008, 86-7) usa el terme «lloc» en un sentit explícitament diferent a De Certeau, encara que arriba a una solució de síntesi entre les dues opcions anteriors. Per Augé, el lloc antropològic té un sentit inscrit, però és necessari que aquest sentit sigui posat en pràctica, que s'animi, que es recorri: no hi ha res, per tant, que impedeixi parlar d'espai per descriure aquest moviment. Aquí parlaré d'espai en el sentit de lloc practicat.

e-ISSN 2037-6588

dianos, esa enorme energía reproductiva que parece equipararse a la vida misma» (2013, 3-4).

Si acceptam aquesta entesa pragmàtica dels afectes i, en conseqüència, la seva dimensió espacial, pot ser útil el concepte d'*atmosferes afectives*, que el geògraf Ben Anderson identifica amb afectes col·lectius, impersonals o transpersonals, que són «simultaneously indeterminate and determinate» (2009, 78).[14] És, certament, una definició imprecisa. Però Anderson reivindica aquesta vaguetat com a manera d'escapar de la quadrícula estructuralista, i usa el nom «atmosfera» com un mot-paraigua que pot esdevenir sinònim d'ambient o de sensibilitat compartida, i que pot referir-se tant a èpoques com a societats, paisatges o fins i tot habitacions. Per Anderson –que s'inspira en l'expressió de Marx «atmosfera revolucionària» i la lliga amb la interpretació deleuziana dels afectes– l'atmosfera és –similarment al que s'esdevé en l'accepció meteorològica del terme– tot allò que exerceix una pressió condicionant en aquells que s'hi troben immersos. Així, les atmosferes afectives poden pertorbar les persones, els llocs, les coses, els col·lectius.[15] Podem parlar, per exemple, de l'atmosfera de por que va generar el franquisme, de l'atmosfera d'indignació del moviment 15M, de l'atmosfera d'ansietat creada per les crisis econòmiques globals del segle XXI o de l'atmosfera de cures mútues que impregna molts dels moviments socials.

En el sentit espacial, els textos de Patricia Heras, Marina Garcés i Mireia Sallarès comparteixen l'al·lusió a commocions transpersonals que es vinculen a llocs concrets. En el relat d'Heras hi ha referències freqüents a l'atmosfera d'empatia en què viuen immerses les preses. Per exemple, quan, a l'espai de visites del centre penitenciari, una noia sudamericana rep del seu advocat la notícia de la llibertat: «Un par de chicas sudamericanas aparecen detrás de mí, ocupan la cabina anexa, el abogado canturrea alegre la libertad de una de ellas, me emociono, se emocionan… nos ponemos todas a llorar» (2014, 153). La separació de les cabines, que remarquen individualitats, es dissol per mor d'aquest sentiment compartit. En l'assaig de Garcés, la noció d'atmosfera afectiva resulta pertinent per diferenciar el que ella percep –en una visió que pot ser controvertida– com

14 Les atmosferes afectives tenen a veure amb les estructures de sentiment, com reconeix el mateix Anderson: «When taken together, structures of feeling and affective atmospheres are two partially connected ways of thinking through the affective conditions that mediate how encounters take place and how apparatuses form and operate» (2014, 161).

15 «What do these links between Marx's materialist imagination, meteors and Deleuze's translation of Spinoza's affectus tell us about affective atmospheres? Perhaps, the links hint to how atmospheres may interrupt, perturb and haunt fixed persons, places or things. […] Perhaps, thinking affect through the ephemerality and instability of meteors reminds us that intensities may remain indefinite even as they effect» (Anderson 2009, 78).

dos estils molt dispars d'activisme, el dels cercles okupes de finals dels anys noranta –que considera durs, greus, seriosos– i el dels feminismes i el moviment 15M del segle XXI:

> Els okupes es fan petons a la boca, com molta gent sap. Nosaltres, com que no érem okupes del tot, només amb alguns. Però amb petons o sense, la duresa en el tracte era extrema, gairebé teatral. Que antipàtic que era tothom! Quina gravetat, quina seriositat, quanta rudesa. Quanta masculinitat sobreactuada. […] Penso que el feminisme i el 15M han fet molt en aquest sentit, per vies diferents i creuades. L'entrada massiva i sobtada de molta gent no activista en els cercles polititzats va obrir l'expressió dels afectes, i va portar un altre to i una altra manera de fer a l'acció col·lectiva. (Garcés 2018, 35)

Aquesta idea de «posar en comú» aplicada a l'esfera afectiva, la manifesta també Mireia Sallarès en parlar de l'amor. Citant l'artista d'origen israelià radicada a Sèrbia Noa Treister, Sallarès afirma el caràcter relacional i col·lectiu de l'amor: «La Noa va definir l'amor com 'la quantitat d'obertura de què som capaços en cada moment' i va aclarir que dient 'quantitat' no es referia a quant donem o rebem, sinó a la manera d'estar presents davant la presència de l'altre» (2019, 67). Aquest estar present davant la presència de l'altre transcendeix l'àmbit individual i es projecta a l'esfera política. Així, el socialisme, continua dient Treister (citada per Sallarès), «és una societat basada en les relacions i el capitalisme una societat basada en les persones» (67).

3 Emotops

De la mateixa manera que Bakhtín parlà de cronotops, aquí podríem parlar d'emoespais o emotops. El cronotop bakhtinià és la connexió, expressada en un text literari, preferentment en una novel·la, dels vectors espacial i temporal: la constatació –que es revela en *topoi* com el camí o el viatge– que les marques del temps es manifesten en l'espai. Si el teòric rus veu com la verticalitat d'allò cronològic es projecta horitzontalment en l'espai, i com l'espai és mesurat pel temps, també Marc Augé ([1992] 2008, 64) al·ludeix a aquesta indivisibilitat en descriure el lloc antropològic: totes les relacions inscrites en l'espai, sosté, s'inscriuen igualment en la duració, i per tant l'espai antropològic és així mateix un espai històric, té una dimensió materialment temporal.

Inspirant-me en visions aglutinants com les de Bakhtín i Augé, propòs denominar emotop a aquell espai que s'impregna d'un sentit afectiu. Algunes conceptualitzacions antropològiques de l'espacialitat, com els *lieux de mémoire* de Pierre Nora, remeten també a la di-

mensió afectiva de la memòria col·lectiva. Per Nora el lloc de memòria pot ser un objecte concret o abstracte (un monument, una bandera, un museu, un personatge, una institució…) i es configura «quand il échappe à l'oubli, par exemple avec l'apposition de plaques commémoratives, et quand une collectivité le réinvestit de son affect et de ses émotions» (1984, 7). Seguint aquest fil, l'emotop seria una mena de «lloc de memòria en formació», no fixat, no institucionalitzat, no monumental, fràgil i de vegades efímer, però que ja ha començat a desbordar el marc de l'experiència estrictament individual.

Al meu parer, la constitució d'emotops funciona de manera diferent en les tres autores. En l'escriptura de Patricia Heras, tant Barcelona com la presó es lliguen a la precarietat i a la desobediència. Lourido (2015, 222-3) parla de l'emergència de contra-espais públics, un concepte adaptat de Xoán González Millán que designa àmbits socials marcats per la conflictivitat, l'heterogeneïtat, una institucionalització deficient, l'autogestió i la superació de la divisió públic/privat. A aquestes característiques, jo hi afegiria la inestabilitat. La secció «Novelesca» de *Poeta muerta* comença amb el lema «Huyo de mi Madrid. Ha cambiado, como yo, y duele» (2014, 53) i desemboca a Barcelona, una ciutat «que me volvería loca, que me haría aún más daño y me perdería del todo» (75). La inestabilitat es transfereix als espais, sovint interiors i lletjos, escenaris de viatges etílics o psicotròpics i de ressaques diverses: habitar pisos compartits, fer voltes «en una cama gigante que no me pertenece» (54), entrar dins un ascensor que no funciona i descobrir-hi al terra un sospitós bassiot de líquid… O anar a la feina en un «metro socialdemócrata» comparable a una «cámara de letal gas», amb unes portes que «se cierran como guillotinas», i, entre colzades i trepitjades, sentir pels altaveus l'exclamació «Visca Barcelona, visca Barcelona»: «El elogio de la postal», resumeix Heras (55-6). Si el metro pot interpretar-se com un no-lloc clàssic –espai de trànsit, anònim, no històric, no relacional…–, aquí esdevé el detonador d'una revolta contra la marca Barcelona: la ciutat subterrània i pudenta imposa la seva contundent corporalitat davant l'edulcoració de la postal. Més endavant llegirem que un dels tallers que la presó de Wad-Ras ofereix a les recluses es titula «Posa't guapa», un eslògan molt similar al de la campanya que l'Ajuntament de Barcelona va promoure els anys vuitanta per abillar la ciutat preolímpica. Façanes i epidermis esdevenen termes equivalents en aquest embelliment cosmètic.

Sovint aquests espais precaris emfatitzen la sensació de no pertinença. Un dia Patricia es desperta en un pis de planimetria peculiar (perquè els propietaris el van dividir en dos) i, en intentar sortir-ne, queda atrapada en un passadís diminut entre tres portes barrades. No té claus per obrir ni saldo al mòbil per demanar auxili, i ha d'esperar, asseguda a terra en aquest espai de ningú, fins que una veïna la salva. Aquest espai literalment *in between*, desolat i recòndit,

funciona com a rèplica del seu *modus vivendi*: no dorm al carrer però no té casa pròpia; viu sota teulada però no en un espai que es pugui anomenar domèstic. També el poema «Ni» deixa constància d'aquesta no pertinença, de la duresa de subsistir fora de les categories de productivitat social: «Joven sobradamente preparada Ni / ni se ofrece como engranaje o prostituta del Estado / ni se vende como correo de la puta Inquisición» (Heras 2014, 219).[16] I aquesta duresa porta sovint a la desobediència. Recordant la seva vida a Madrid, Heras relata uns episodis sexuals esdevinguts en dues cadenes comercials:

> Recuerdo un día con Vero volviendo a casa después de dos días de fiesta, colocadas como perras. Subíamos por Gran Vía flotando bizcas y nos cruzamos oníricas e incautas con la Casa del Libro: menudo revolcón nos pegamos en la sección de Filología, entre libros de Bosque, Alarcos, y alguno que otro de Stephen Hawkin. | Nos echaron de allí sin dar crédito y acabamos follando en los baños del McDonald's esquina con Montera antes de poder siquiera llegar a casa de Isa, que en aquella época vivía justo al lado. (2014, 59)

El sexe impertinent impregna els prestatges asèptics de la llibreria, o els banys impersonals del restaurant de menjar ràpid, amb un desig fora de lloc que afecta la funció estrictament comercial d'aquests espais. La performance sexual té un valor de conquesta i, alhora, de resistència simbòlica a la cultura dels llibres *bestseller* o dels aliments ultraprocessats. També és un exemple d'impertinència la narració jocosa d'una visita al Liceu amb Diana Torres per assistir a la representació de l'òpera *Carmen* en versió de Calixto Bieito (Heras 2014, 251-3): vestides estrafolàriament –segons l'etiqueta operística– i amb una ampolla de vi amagada a la motxilla per fer més suportable el tràngol, Diana i Patricia «profanen» el teatre amb la seva sola presència i, en l'acte mateix de la profanació, se'l fan seu. I, com s'esdevé amb el sexe a deslloc i amb la burla de l'alta cultura, la mort autoinfligida és també una manera d'apropiar-se de certs espais. Al text «Egocidio» Heras vincula les seves pulsions suïcides a la infantesa i a un espai físic de connotacions funestes, l'escola. D'aquella època, recorda amb espant el lloc on va rebre «parte de la mediatizada educa-

16 En l'aclamada novel·la *Lectura fàcil* –la història de quatre dones catalogades amb diferents graus de discapacitat intel·lectual que comparteixen un pis tutelat per la Generalitat a la Barceloneta–, Cristina Morales (2018, 267) cita el poema «Ni» d'Heras –i valdria la pena saber si també s'inspira en la poeta en altres passatges del llibre. Allò que uneix Morales amb Heras és l'enunciació díscola de la deixalla i de l'abjecte com a manera de confrontar el poder, però els paral·lelismes s'acaben probablement aquí. Mentre Heras es va suïcidar, Morales ha obtingut un premi de 20.000 euros que li servirà per continuar escrivint (i engreixant els engranatges del sistema que critica). I mentre els escrits d'Heras es van divulgar en una edició quasi artesanal, Morales publica a Anagrama, una de les editorials més sòlides de la indústria peninsular.

ción básica que luego hube de desaprender», «[u]na insalubre cárcel de sordidez, un espejismo de benevolencia, una fábrica de majaderos androides descerebrados y deshumanizados» (2014, 89). Per fugir-ne, intenta matar-se allargant-se en una carretera o a les vies del tren, dos no-llocs que se subjectivitzen en vincular-se a la pròpia extinció.

La presó és el més rellevant d'aquests espais afectats. En el camp literari basc, Iratxe Retolaza (2018, 246-8) ha estudiat la poesia carceràia escrita per dones amb èmfasi en una sèrie de trets distintius: el fet que no sol publicar-se en plataformes editorials de prestigi; la influència decisiva de l'empresonament de l'escriptora en el pacte de lectura; el caràcter principalment autorreflexiu i autoafirmatiu de la literatura carceràia; i la construcció d'una posició autorial que és tant solitària com grupal. Molts d'aquests trets són presents en les cròniques d'Heras. Per bé que al pròleg a *Poeta muerta* Diana Torres diu que la presó no la va canviar gaire, que «ella ya era así antes de todo eso» (Heras 2014, 13), sembla clar que l'experiència carceràia, descrita a la secció «Prisionera (Crónicas carcelarias)», l'afecta d'una manera definitiva. És una experiència que defineix amb expressions quasi-foucaltianes: anomena Wad-Ras «la casita del estado» (175) –en altres ocasions, «Papá Estado» (194)–, ridiculitza l'infantilisme de les teràpies, afirma que la presó la converteix en una «zombi babeante» (281), etc.

Heras ingressa a Wad-Ras –una mena de programa televisiu Gran Germà en versió macarra, segons una de les recluses– amb totes les seves pertinences reunides en dues bosses de fems, la qual cosa revesteix la noció de deixalla d'unes connotacions simbòliques que també explorarà, com veurem, Mireia Sallarès. Té contactes amb els funcionaris, amb les doctores (que li demanen si necessita metadona), amb una assistenta social que exerceix de «policia bo» i amb la resta de preses (majoritàriament tancades per tràfic de drogues i per robatori), i s'acostuma com pot a les normes i hàbits de la presó: setanta-dues hores d'aïllament després de l'ingrés, el trasllat a la «Fase» –un passadís xapat en dos per una reixa–, el canvi a règim bàsic, l'esperança de passar a règim avançat, les visites de la companya i de les amigues, les cues per comprar tabac o cafè, els canvis de cella, les reaccions físiques del seu cos –un estrenyiment persistent–, les tafaneries, l'estandardització de la feminitat (li demanen si és un noi o una noia)… I, sobretot, la naturalització dels psicofàrmacs:

> Wad-Ras actualmente es como un colegio de niñas tontas, totalmente ajeno a los tiempos en que se hacinaban aquí más de 400 presas, muchas de ellas yonkis de heroína que se comían el mono sin ningún tipo de ayuda –no como ahora, con la metadona fluyendo descontrolada y alegre por sus muros a libre disposición de cualquiera que la solicite, amén de tranquilizantes, relajantes, somníferos, antidrepresivos y demás familiares […]. (Heras 2014, 169)

Després del temor de l'alienació causada pels medicaments –«no sé a qué extraño experimento nos están sometiendo los malos» (172), «creo que nos hinchan a bromuro» (176)– arriba el pànic de la reeducació. En les avaluacions fetes per la junta de tractament, Heras és informada que si no reconeix el delicte es considera que no hi ha voluntat de reinserció ni penediment, la qual cosa, segons el psicòleg, constitueix un comportament psicopàtic. I és que el binomi foucaultià –vigilar i castigar– transcendeix les fronteres de l'espai exterior i penetra el propi cos:

> una de las obligaciones de mi exquisito régimen vital es orinar alegremente y cuando el estado lo requiera, aleatoriamente y a voluntad, frente a una enfermera de agriado carácter que compruebe con notable asco que sea mi orín y no otro el que llena el botecito de marras […], el cual dado su tamaño y las horas innobles del sutil y «vejatorio» acto en sí es incapaz de contener las riadas matutinas que expele mi cuerpo acostumbrado a mear sin prejuicio o contención alguna, como buena perra sucia que es una, en cualquier esquina. (2014, 190)

També al poema «Ni» llegim: «Joven Ni sobradamente preparada / se mea en vuestras esquinas hartita de no poder digerir» (219). Aquestes al·lusions al caràcter subversiu de la micció m'han fet pensar que, en un article sobre els comportaments incívics en la vida nocturna britànica, Adam Elridge (2010, 42) interpreta l'acte d'orinar en públic com un reflex de la masculinització de l'espai comú, com una territorialització masculina de l'esfera pública: el fet que hi hagi més banys públics per a homes que per a dones vindria a confirmar-ho. Heras estableix un paral·lelisme entre l'orina i la salut mental i entre l'existència de lavabos públics i l'estratificació social de la ciutat: tots els WC públics de Barcelona, assegura (de manera poc exacta, val a dir-ho), són al barri de Sarrià. En la seva experiència, la reglamentació de residus corporals com l'orina és un mecanisme de control social, i l'única manera de rebel·lar-s'hi és marcar territori pixant literalment «com una gossa» en qualsevol cantó.

En el cas de Marina Garcés, la formació d'emotops té a veure sobretot amb la vertebració d'un nosaltres solidari. La seva idea de la ciutat no s'associa tant a l'urbanisme com a les relacions: així, fer ciutat «no depèn d'una manera determinada de posar els carrers, les cases i el volum de població», sinó de l'articulació de «relacions socials i polítiques significatives entre gent que, des del seu anonimat i des de la seva condició diversa, pot compartir els seus conflictes, les seves lluites, les seves formes de vida, etc.» (Picazo 2018). Un exemple d'aquests llocs que permeten fer xarxa és el cinema Princesa, ocupat durant set mesos per l'Assemblea d'Okupes de Barcelona i desallotjat violentament per la policia l'octubre de 1996. En un context d'extrema dificultat per accedir a l'habitatge per part dels joves, la sala

e-ISSN 2037-6588

es va convertir a partir d'aquell moment en un emblema de resistència, de manera similar al que es va esdevenir puntualment amb el Palau del Cinema de Barcelona, que, després de romandre tancat més de deu anys, va ser ocupat per a la projecció del documental *Ciutat Morta* i rebatejat per a l'ocasió amb el nom Cinema Patricia Heras. «El mapa de l'okupació», escriu Garcés, «anava lligat a una intensa agenda d'esdeveniments, accions, reunions i trobades. Per a alguns, a més, també era el món on es desenvolupava una intensa vida afectiva, festiva i nocturna» (2018, 26-7).

Al meu entendre, aquesta visió de l'ocupació com a pràctica compromesa i alhora lúdica és generalitzadora, perquè n'obvia aspectes foscos com la vulneració dels drets dels propietaris (que no sempre són bancs o potentats), i perquè no té prou en compte que no totes les ocupacions tenen una intenció reivindicativa. Tanmateix, m'interessa la manera com Garcés la utilitza per reescriure la història recent de Barcelona. Així, la incursió en l'antic edifici municipal d'Hisenda per inaugurar-hi «la primera Oficina 2004 de la ciutat» (23) es una resposta al Fòrum Universal de les Cultures, que s'havia de celebrar aquell any a Barcelona entre polèmiques tant pel cost econòmic de l'esdeveniment com per l'impacte ambiental i per l'especulació immobiliària que va generar. Per Garcés, obrir una porta amb una radial i entrar en un espai públic tancat i abandonat «és una sensació que marca un abans i un després en la relació amb la ciutat i amb les persones que hi viuen» (24), sobretot perquè revela el «codi» que separa l'espai públic de l'espai privat. Les ocupacions són també, doncs, una resposta crítica al model Barcelona, que, assenyala la filòsofa, havia derivat cap a estratègies de màrqueting i d'estetització de la vida col·lectiva i que havia imposat un pensament únic sota la forma equívoca del consens (32). En aquest sentit, la «geografia barrial de l'okupació» (64) converteix el barri en l'antídot de la ciutat-marca global. La problematització de les fronteres entre l'espai públic i el privat té com a conseqüència, a més, l'expansió de la noció mateixa d'espai públic: Garcés invoca el moviment Reclaim the Streets, actiu des dels anys noranta, que es proposava també recuperar els carrers com a bé comú –i podríem esmentar també el moviment Occupy, sorgit el 2011 i inspirat en el 15M.

Al costat de la idea de l'ocupació com a gest que s'apropia dels llocs, els subjectivitza i els resignifica, el pensament de Garcés explora altres dimensions afectives de l'espai, com ara la fertilitat del buit –el nom del col·lectiu Espai en Blanc, actiu des de finals de 2002 i del qual Garcés és membre fundadora, és simbòlic en aquest sentit–[17] o la descentralització com a metàfora de la construcció de la

17 Espai en Blanc es defineix com una aposta pel pensament crític, col·lectiu i experimental. A la web del col·lectiu (`http://espaienblanc.net/`) es poden consultar les acti-

subjectivitat –al capítol «Geografies estretes», la història familiar és descrita en termes espacials, des de la infantesa al costat dret de l'Eixample («una Barcelona sense barri») fins a les vacances a la Selva del Mar i al Port de la Selva, indrets que atrauen i atrapen «fins al punt d'ofegar».

Aquestes percepcions de l'espai es deriven d'una entesa de l'afecte com a agent transformador. Al capítol «Afectats» –que comença invocant una pintada vista al carrer, «l'afecte és revolucionari» (2018, 133)–, Garcés defineix els afectes prenent com a referents Spinoza i Deleuze. «Deleuze ens havia ajudat a entendre que els afectes no són, només, els sentiments d'estimació que tenim cap a les persones o coses que ens envolten, sinó que tenen a veure amb el que som i amb la nostra potència de fer i de viure» (134). Partint d'aquesta concepció, l'afecte és «un trànsit, una transformació de la nostra potència de ser a partir de l'efecte que ens ha produït una determinada idea, imatge o persona» (134). Segons aquesta filosofia spinoziana i deleuziana, una ètica i una política dels afectes és aquella «que presta atenció a les transformacions del que som i podem ser a partir de la capacitat que tenim d'*afectar* i de *ser afectats* més enllà de les nostres intencions conscients i dels sentiments concrets» (134; èmfasi de l'original). És, en definitiva, una posició que transcendeix la vivència individual: «vam aprendre a entendre l'abast polític i humà de la noció d'afectat o afectats. L'afecte és aquella dimensió de la vivència que desborda els individus i la seva propietat, perquè incorpora la manera com ens transformen a la resta» (136).

Des d'aquesta concepció del nosaltres solidari, l'afecte vinculat a espais concrets es converteix en un instrument interpretatiu que serveix per analitzar alguns esdeveniments clau de la història contemporània. Entre aquests esdeveniments hi ha els atemptats terroristes de l'11 de març de 2004 a Madrid –i em pregunt qui, després d'aquests atemptats, podrà continuar parlant de les estacions ferroviàries com a no-llocs: no es pot compartir totalment el dolor, diu Garcés, però sí que es pot compartir el desig de lluitar contra aquest dolor (2018, 136). O l'atemptat del juliol de 2017 a la Rambla de Barcelona, que llegeix de la mà de les reflexions de Judith Butler sobre la política del dol, i que posa sobre la taula el tarannà jerarquitzador del dolor –hi ha víctimes de primera i víctimes de segona–, la qual cosa el fa manipulable en funció dels interessos polítics (183). O l'activitat de la Plataforma d'Afectats per la Hipoteca, des del supòsit

vitats realitzades, un repositori de textos al voltant d'aquestes activitats i una descripció del propòsit del grup: «Espai en Blanc es una apuesta colectiva de un grupo de personas que se proponen hacer de nuevo apasionante el pensamiento. Es decir, abrir un agujero en la realidad que no se defina por lo que ya sabe sino por lo que no sabe. Este agujero se abre en una brecha entre el activismo y la academia, el discurso y la acción, las ideas y la experimentación. Por eso es una apuesta a la vez filosófica y política».

que els «afectats» no són únicament els propietaris desnonats, sinó també tots aquells que se senten commoguts per la violència immobiliària (137). O l'exercici d'empatia que suposa a nivell global el moviment #metoo. O, de manera molt especial, l'eclosió del moviment 15M als carrers de la ciutat, que Garcés vincula a la pèrdua de la por –un tret comú de les formes de politització sorgides a partir del 2011–,[18] a la recuperació de la dignitat i al camp semàntic de la cura. O, al capítol «Enfadar-se seriosament» (201 i ss), la vinculació de la protesta a l'enuig i els intents de neutralització d'aquest enuig (eslògans punk que es venen estampats en camisetes cares).

La lectura de la realitat en termes afectius també desemboca (al capítol «La ciutat dolguda», 171 i ss.) en una percepció del turisme en termes de malestar, com una activitat extractivista, estandarditzadora i colonitzadora de la ciutat com a espai comú. Per un costat, Garcés expressa la incomoditat que li causa el terme «turismofòbia», que considera un mot despectiu per anomenar la guerra de pobres contra pobres, de veïns que no poden pagar el lloguer contra turistes que no poden pagar un hotel (176). Però per un altre costat estableix una equiparació entre els col·lectius desfavorits (els turistes *low cost*, els immigrants, els gitanos…):

> Qui viu bé sempre acusa el pobre de racista. La immigració i el turisme barat sempre arriben als mateixos llocs i es concentren als mateixos barris. Que les famílies treballadores del Besòs visquin amb els gitanos. Que la gent del Xino i del Gòtic, de la Barceloneta i del Poble Sec rebin tota la immigració dels darrers anys i convisquin cosmopolitament amb els turistes *low cost* de cada dia de l'any. I si no s'acostumen a les festes nocturnes, als bars hipsters, a les botigues de souvenirs, als patinets i a les bicicletes i a l'encariment del lloguer és que són uns xenòfobs i uns racistes. (Garcés 2018, 176)

Aquesta equiparació és, al meu parer, discutible. L'encariment del lloguer als barris gentrificats és un fet incontestable. Però la consideració dels immigrants i dels gitanos com a noses per a les famílies treballadores de la conurbació barcelonina els exclou d'aquell «nosaltres» que *Ciutat Princesa* pretén vertebrar. Una altra vertebració problemàtica d'aquest nosaltres, de signe molt diferent, sorgeix del pregó de Garcés a les festes de la Mercè de Barcelona, el setembre de 2017. En fer referència als atemptats que s'havien produït només

18 El 2018 Marina Garcès va dictar una conferència sobre els usos polítics de la por (accessible a https://www.salabeckett.cat/activitat-resta/usos-politics-por/) dins el cicle *Terrors de la ciutat. Escenaris de conflicte i por*, organitzat per la Sala Beckett i per la Universitat Oberta de Catalunya.

un mes abans i que van marcar tràgicament una sèrie d'espais –la Rambla, la Diagonal, el passeig de Cambrils–, la filòsofa va parlar del dolor de les víctimes, però també del dolor de les famílies dels terroristes, que anomenava –amb una expressió inclusiva perquè els considerava part d'un entorn geogràfic pròxim– «els joves de Ripoll» (183, 241). La reacció popular va ser el linxament de Garcés, acusada en els mitjans de comunicació i en les xarxes socials d'equiparar víctimes i terroristes.[19]

Per la seva banda, Mireia Sallarès estableix una tensió productiva entre el lloc de memòria institucionalitzat i l'emotop vinculat a la deixalla. Així, durant el desenvolupament del seu projecte sobre l'amor a Sèrbia, assisteix al funeral que se celebra cada any per les víctimes de la massacre de Srebrenica, al Memorial de Potočari, un lloc en record de les més de vuit mil persones assassinades el 1995 durant el genocidi contra la població bòsnio-musulmana. Allà s'interessa per unes fotografies exposades al museu del memorial. Les fotos –algunes de les quals representen fosses comunes– es van podrint a causa de la humitat. Un cop acabada l'exposició, convençuda que les llençaran, Sallarès les cerca per fotografiar-les i, d'aquesta manera, salvar-les. Finalment, les troba mig oblidades dins l'habitació on es guarden els estris de la neteja. Les fotografies, diu, «són una rèplica d'aquesta mateixa situació de deixalla atzarosa i neguitosa del quartet de la neteja» (2019, 50). El lloc dels mals endreços, transformat en lloc de la troballa, esdevé un emotop pobre que contrasta amb l'oficialitat del memorial. Les imatges afecten des de la precarietat que els confereix el deteriorament i es refugien en un espai també precari.

La noció de deixalla és recurrent en la poètica de Sallarès, i, tot i que apareix explicada de diferents maneres al llarg de la seva obra, s'identifica majorment amb l'aprofitament, el reciclatge, la descolonització i la resignificació del que els altres han llençat.[20] En l'àmbit general dels projectes que ha desenvolupat els darrers anys, veritat, amor i feina constitueixen una trilogia d'idees deixalla perquè «malgrat que són conceptes fonamentals, el fet que no siguin quantificables els ha restat valor» (2019, 33). Al Memorial de Potočari, l'artista veu en la fotografia d'un nin refugiat «una doble capa de deixalla», perquè la foto s'està podrint i perquè no és capaç d'evidenciar el ge-

19 En resposta a aquest linxament, i com a refermança de la seva posició, Garcés inclou el text del pregó com a epíleg a *Ciutat Princesa*.

20 En alguna ocasió Sallarès ha dit que ha elaborat la idea de concepte-deixalla inspirant-se en els conceptes-zombi de Zizek (conversa amb Joan Morey accessible a `http://mireiasallares.com/`). En una altra entrevista afirma: «A mi la deixalla m'agrada i crec que és un concepte relatiu: el que un llença pot ser un festival per una altra persona. Són conceptes que la humanitat no pot deixar de costat i cercar-ne uns altres, perquè ens defineixen com a humans, com la necessitat d'estimar o ser estimat» (`https://www.arabalears.cat/cultura/entrevista-Mireia-Sallares_0_2231776923.html`).

nocidi (50-2). El projecte *Kao malo vode na dlanu / Com una mica d'aigua al palmell de la mà* inclou fotos de persones amb la cara tapada per un objecte. Així, Mirjana Miočinović, que va ser esposa de l'escriptor Danilo Kiš, apareix fotografiada amb un text que li cobreix el rostre: es tracta d'«Abocador», un poema de Kiš sobre les coses que tiram a les escombraries (76-7). La directora del Museu d'Història de Bòsnia i Hercegovina, Elma Hašimbegović, entrevistada per conversar sobre l'amor, acaba parlant també de les deixalles, perquè «les escombraries són un tema clau no només pel que fa a l'amor sinó en relació a un museu» (95). Hašimbegović es deixa fotografiar amb una pedra davant la cara –una pedra despresa de la façana del museu– per evidenciar el deteriorament de l'edifici. Les escombraries són un tema clau en la concepció d'un museu des del moment que cal «decidir quins objectes han de ser conservats en una col·lecció, adquirint categoria d'històrics, i quins s'han de desestimar i assumir-ne la desaparició» (95). S'estableix, així, una correlació entre l'amor (concepte que alguns han menystingut per la seva manca de «productivitat») i els espais físics desgastats.

Sallarès (2019, 23-7) no percep l'amor com a sinònim d'adhesió romàntica, sinó com un afecte que pot ser subversiu, que comporta un intercanvi amb l'altre («estimar implica sempre un acte de traducció») i que esdevé un mètode de treball a més d'un tema d'estudi: en construeix, doncs, una macroaccepció que inclou les dimensions eròtica, comunicativa, religiosa, solidària i caritativa. Es basa, per això, en les teories del filòsof Michael Hardt, que concep l'amor com una eina política que transcendeix els límits de la parella i de la identitat; en les apreciacions de la investigadora Joana Masó sobre el valor com a concepte generador de desigualtats; en les converses amb el militant anarco-sindicalista Ratibor Trivinac, per a qui l'única ideologia realment vinculada a l'amor és l'anarquisme; en un text anarquista d'Errico Malatesta que defensa que el dolor que produeix l'amor s'ha de travessar perquè no té solució; en les teories de Mari Luz Esteban, que entén que les emocions són més que simples sentiments; i en altres teòrics que apareixen en les pàgines del llibre, com Barthes, Deleuze, Srećko Horvat, Stevi Jackson, Eva Illouz, Rancière o Brigitte Vassallo. Aquests referents contribueixen a l'erosió de la idea, encara molt vigent, que l'amor és una emoció massa personal i individual per analitzar-la.

En aquesta entesa àmplia de l'amor, l'espai té un paper important almenys en dos sentits. El primer és la idea d'ocupació –ja esmentada a propòsit de Marina Garcés. *Com una mica d'aigua al palmell de la mà* aborda la situació dels refugiats (afganesos, paquistanesos, iraquians…) que no volen anar als camps oficials serbis i que ocupen com a alternativa unes naus rere l'estació de trens de Belgrad. Sallarès s'implica en la No Name Kitchen, una iniciativa d'un grup de voluntaris espanyols que es troben per atzar a Belgrad i que intenten ajudar els refugiats que malviuen en aquests assentaments il·legals,

abandonats i ruïnosos desatesos pel govern local (17). La No Name Kitchen s'instal·la cada nit als espais ocupats de l'estació perquè els refugiats hi puguin preparar menjar calent. Aquestes naus acabaran sent enderrocades perquè el terreny està destinat al Belgrade Waterfront, un projecte de renovació urbana finançat «amb quatre bilions d'euros dels Emirats Àrabs» i que va comportar expropiacions controvertides, resistències populars i fins i tot un mort (29). Per Sallarès, les tanques publicitàries del Belgrade Waterfront proven d'ocultar la presència de refugiats al centre de la ciutat, la qual cosa fa visible no només la crisi humanitària sinó també «el model de la ciutat neoliberal que s'està construint a Belgrad» (30).

La privatització de les fàbriques és un altre exemple d'aquest biaix neoliberal perquè comporta l'ocupació per part de grans empreses i corporacions d'espais que abans havien estat col·lectius. Sallarès remarca que les antigues fàbriques socialistes eren habitualment de propietat col·lectiva autogestionada i que, en ser privatitzades, els treballadors ho perden tot, feina i casa. Una de les fàbriques arriba a vendre's amb un inventari de treballadors annexat al contracte de compravenda: les persones al mateix llistat que les màquines i els materials, com si fossin mercaderies. Per a la creadora existeix un vincle consolidat entre amor i propietat privada –la idea de l'amor romàntic i exclusiu neix quan les terres comunes deixen de ser-ho– i el capitalisme explota la força del treball igual que explota la força de l'amor (60).

Aquesta afectació emotòpica pot produir-se també de manera més intangible. Un dels projectes de Sallarès, finalment no realitzat, és plasmar en un mapa una mena de «refugis de crits» on la gent pugui acudir a esplaiar-se:

> Cridar sota el pont pel qual passen els trens a Subotica. Una cosa que la Helena em va explicar que acostumava a fer quan estudiava a la ciutat. En aquell moment passaven trens sovint, i el soroll tapava els crits i podies esgargamellar-te sense patir. Llavors, se'm va acudir que una part del projecte podia ser una sèrie d'accions en l'espai públic: consistiria a ubicar llocs de diverses ciutats on es pogués cridar a gust i desfogar-se. Editaríem un mapa amb la informació; seria com un servei públic amorós, perquè sense desfogament no hi ha espai per a l'amor. (105)

El segon sentit en què l'espai es relaciona amb l'amor és la noció d'estrangeria. Sallarès ha manifestat (Expósito 2018) que la naturalesa de l'estrangeria implica, entre altres coses, ignorància, vulnerabilitat i suspensió de coneixements i de drets, i que per això no és només una condició existencial, sinó també una eina d'investigació –que ha utilitzat en els seus projectes a Mèxic, Veneçuela i Sèrbia. Constatar que «els serbis ja no volen parlar més de guerres» perquè «estan conven-

çuts que un europeu occidental mai no els entendrà», perquè «se senten víctimes de la culpabilització, farts d'haver estat demonitzats i ser els únics dolents de la història» (Sallarès 2018, 34) fa evident la distància de la veu enunciadora, estrangera també, davant la realitat que contempla. L'apel·lació a l'amor com a element cohesiu té la particularitat que escurça aquesta distància sense negar, però, la diferència.

Tanmateix, no sempre és possible eludir el parany de la condescendència,[21] i Sallarès s'hi enfronta amb fortuna desigual. Per un costat hi ha els tòpics sobre l'empoderament de la dona europea occidental. «Que bé li escau a la dona la pau i la llibertat!» diu un refugiat admirat de la bona presència física de l'artista, que té, als quaranta-quatre anys, una aparença molt jove. «Alguns no havien tingut contacte amb gaires dones», recorda Sallarès, «el primer afganès a qui vaig convidar a prendre un cafè, em va dir que jo era la primera dona amb qui havia parlat que no fos la seva mare» (Sallarès 2018 30). Poc abans ha parlat d'un «cubà mort de fred, que havia arribat de Rússia i intentava seduir totes les voluntàries» (15). Per un altre costat hi ha el lloc comú de la solidaritat –força qüestionable, si l'analitzam a fons– dels països de la mediterrània de l'oest amb els refugiats: «em queia la cara de vergonya i no sabia què dir quan em preguntaven com eren els camps de refugiats a Barcelona i els havia de respondre que no n'hi havia cap» (31). Fins i tot el policia interrogador reconeix en un moment determinat: «a Sèrbia, obrir-se emocionalment es considera una discapacitat» (150). Malgrat tot, Sallarès sembla adonar-se d'aquest parany, i ho veiem en el moment en què reprodueix el sentiment de dues amigues sèrbies sobre els paral·lelismes entre Kosovo i Catalunya: «elles reconeixeran la independència de Kosovo el dia que Espanya i la Unió Europea reconeguin la de Catalunya», «estan tipes de la doble moral a Europa amb l'excusa que cada cas és diferent» (132). Al final de la conversa hi ha un acostament de postures entre els interlocutors. L'agent investigador es queixa dels clixés sobre els serbis («diuen que som una gent violenta i els únics responsables de les atrocitats a la guerra dels Balcans») i l'artista proposa una assumpció no victimista del dolor:

> Sé que estau farts de defensar-vos i que teniu molt de dolor i molta complexitat acumulada. Però no tindria més valor deixar de victimitzar-vos, acceptar les responsabilitats sense haver d'assenyalar els altres, i a partir d'aquí començar a canviar les coses per construir una societat més justa? (152)

21 Pere Antoni Pons es refereix al perill de la superioritat moral, tot i que considera que queda conjurat: «els perills més grans que corre un projecte artístic realitzat per una artista catalana en un territori ferit per una guerra recent són el paternalisme, els aires de superioritat, la sensació que tot allò no té res a veure amb ella. Sallarès evita en tot moment de caure en aquests mals vicis o defectes» (2020).

Rassegna iberistica 44(116), 2021, 477-504 | e-ISSN 2037-6588

4 Cloenda

Lluny de la consideració de l'afecte com una incidència de caràcter exclusivament personal, en aquest article defens la dimensió col·lectiva d'allò afectiu –és a dir, dels fets, persones, espais i circumstàncies que tenen un impacte en la nostra manera de sentir i d'actuar– i, per tant, la seva capacitat transformadora i el seu caràcter relacional. Al mateix temps, en reivindic el caràcter intencional i polític.

L'atenció a la capacitat dels espais per afectar i ser afectats els confereix valor semiòtic en l'esfera pública i possibilita noves mirades sobre les interaccions socials. Per mitjà del relat d'una experiència precària, el cos de Patricia Heras travessa l'espai –des de la presó de Wad-Ras fins al Gran Teatre del Liceu i des del MacDonald's al Raval de Barcelona, rebatejat com Ravalistán– mostrant la cara menys visible d'una ciutat que només pot percebre com a seva si la gira a l'inrevés. Marina Garcés situa les seves cròniques sobre els moviments socials barcelonins en escenaris molt concrets per mostrar el vincle entre l'apropiació del lloc públic i la resistència a les polítiques institucionals. Mireia Sallarès situa la seva investigació sobre l'amor en un escenari fondament marcat pel seu contrari, la guerra, per evidenciar que el sentiment no és un complement de la història, sinó una altra manera de contar la història.

Malgrat les diferències experiencials i institucionals que els vertebren, els tres discursos conflueixen en una patrimonialització alternativa dels espais, en tant que basen la identificació amb aquests espais en una apropiació emotiva i generen, per tant, noves formes de pertinença i d'adhesió a l'entorn i a la comunitat. Vertebren, també, atmosferes afectives compartides que, basant-se en l'empatia o en l'estranyesa, converteixen valor als subjectes anònims o estigmatitzats socialment. Espai i emoció s'uneixen, així, en emotops que, partint de percepcions i vivències individuals, les transcendeixen per convertir-se en símbols –símbols d'abast encara reduït, símbols infants– de la transformació d'una ciutat, de la resistència a l'autoritat de l'estat o de la supervivència d'un país amb innombrables cicatrius bèl·liques.

Bibliografia

Ahmed, S. (2014). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
Anderson, B. (2009). «Affective Atmospheres». *Emotion, Space and Society*, 2, 77-81.
Anderson, B. (2014). *Encountering Affect. Capacities, Apparatuses, Conditions*. Farnham; Burlington: Ashgate.
Arfuch, B. (1995). *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós.
Arfuch, L. (2013). «La ciudad como autobiografía». *Bifurcaciones: Revista de Estudios Culturales Urbanos*, 12, 1-14.
Augé, M. [1992] (2008). *Los no luganes. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Trad. de M. Mizraji. Barcelona: Gedisa.
Badia, Q. (2018). «La ciutat als marges de l'experiència». *El Temps*, 10 de juny. https://www.eltemps.cat/article/4357/marina-garces-ciutat-princesa.
Bille, M.; Simonsen, K. (2019). «Atmospheric Practices: On Affecting and Being Affected». *Space and Culture*, 0, 1-15.
Brown, S.D.; Stenner, P. (2001). «Being Affected: Spinoza and the Psychology of Emotion». *International Journal of Group Tensions*, 30(1), 81-105.
Davidson, J.; Bondy, L.; Smith, M. (2007). *Emotional Geographies*. Hampshire; Burlington: Ashgate.
Deleuze, G. (1968). *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Les Éditions du Minuit.
Deleuze, G. [1970] (1988). *Spinoza: Practical Philosophy*. Transl. by R. Hurley. San Francisco: City Lights.
Delgado, M. (2016). «Sospecha y elegancia. El caso Patricia Heras». *El cor de les aparences*. http://manueldelgadoruiz.blogspot.com/2016/05/sospecha-y-elegancia-el-caso-patricia.html.
Elridge, A. (2010). «Public Panics: Problematic Bodies in Social Space». *Emotion, Space and Society*, 3(1), 40-4.
Expósito, V. (2018). «Entrevista a Mireia Sallarès». *Onmediation. Platform on Curatorship and Research*, 10 de julio. https://onmediationplatform.com/docs/entrevista-a-mireia-sallares/.
Figlerowicz, M. (2017). *Spaces of Feeling. Affect and Awareness in Modernist Literature*. Ithaca; London: Cornell University Press.
Flatley, J. (2008). *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge: Harvard University Press.
Garcés, M. (2018). *Ciutat Princesa*. Barcelona: Galàxia Gutenberg.
Grosz, E. (1992). «Bodies-Cities». Colomina, B. (ed.), *Sexuality and Space*. New York: Princeton Architectural Press, 241-52.
Heras, P. (2014). *Poeta muerta*. Barcelona: Ediciones Capirote.
Jaquet, C. (2018). *Affects, Actions and Passions in Spinoza. The Union of Body and Mind*. Transl. by T. Reznichenko. Edinburgh: Edinburgh University Press.
Leys, R. (2011). «The Turn to Affect: A Critique». *Critical Inquiry*, 37(3), 434-72.
Lourido, I. (2015). «Marginalidad social y antagonismo político en la poesía de Patricia Heras». Cid, A.; Lourido, I., *La poesía actual en el espacio público*. Bélgica: Orbis Tertius, 219-36.
Lozano, A. (2016). «La filosofía Molotov de Marina Garcés» [entrevista]. https://agendacomunistavalencia.blogspot.com/2019/03/la-filosofia-molotov-de-marina-garces.html.

Massot, J. (2018). «Barcelona ya no genera convivencia» [entrevista a Marina Garcés]. *La Vanguardia*, 9 de abril. https://www.lavanguardia.com/cultura/20180409/442360832404/marina-garces-ciutat-princesa-libro.html.
McCormack, D.P. (2008). «Engineering Affective Atmospheres on the Moving Geographies of the 1897 Andrée Expedition». *Cultural Geographies*, 15, 413-30.
Molina, Á. (2015). «Marina Garcés: 'La filosofía nace como arte callejero'» [entrevista]. *El País*, 7 de setiembre. https://elpais.com/elpais/2015/09/04/eps/1441388984_629405.html.
Morales, C. (2018). *Lectura fácil*. Barcelona: Anagrama.
Nora, P. (1984). *Les Lieux de Mémoire*, vol. 2. Paris: Gallimard.
Picazo, S. (2018). «Diàleg entre Marina Garcés i Ivan Miró: de la 'ciutat princesa' a la 'ciutat cooperativa'». *Crític*, 28 de novembre. https://tinyurl.com/2p82d5ys.
Pons, M. (2016). «Poetes emprenyats: possibilitats i reptes del gir afectiu en la interpretació de textos literaris». *Els Marges*, 110, 10-33.
Pons, M. (2020). «Emocions proscrites: escriptura, gènere, afectes i algunes veus de la poesia catalana contemporània». *452ºF. Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada*, 22, 39-59. http://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/29168.
Pons, P.A. (2020). «L'amor segons Mireia Sallarès». *El Temps*, 4 de juliol. https://tempsarts.cat/lamor-segons-mireia-sallares/.
Retolaza, I. (2018). «Poesía carcelaria, repertorio poético y subjetividades en conflicto: el poemario *Alde erantzira nabil* de Ekhiñe Eizagirre». *eLyra. Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, 11, 239-68.
Sallarès, M. (2015). «*Kao malo vode na dlanu* (Como un poco de agua en la palma de la mano)». Rozas, I.; Pujol, Q. (eds), *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Mercat de les Flors, Institut del Teatre, Ediciones Polígrafa, 267-79.
Sallarès, M. (2018). «Informe del primer 'Informativni razgovor'. Realitzat a M.S.C. per l'agent S.S.K. l'octubre del 2017». *L'Espill*, 57, 210-48.
Sallarès, M. (2019). *Com una mica d'aigua al palmell de la mà. Una investigació sobre l'amor*. Trad. de N. Martínez Vernis. Barcelona: Arcàdia.
Škrabec, S. (2019). «L'estructura molecular de la història». *L'Avenç*, 459, 60-4.
Spinoza, B. (2001). *Ética. Demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Alianza.
Thrift, N. (2004). «Intensities of Feeling: Towards a Spatial Politics of Affect». *Geografiska Annaler*, 86B(1), 57-78.
Torres, D.J. [2011] (2014). *Pornoterrorismo*. Edició digital de l'autora.
Vasallo, B. (2018). *Pensamiento monógamo, terror poliamoroso*. Madrid: La Oveja Roja.

e-ISSN 2037-6588

Note

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 44 – Num. 116 – Dicembre 2021

Constelaciones republicanas
Una reflexión de José Bergamín

M. Carmen Domínguez Gutiérrez
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This note reflects on the need to reevaluate labels that protagonists of Spanish republican cultural life gave to themselves. Reasons provided by Bergamín, one of its protagonists, dismantle the importance of a famous act in Seville that canonised only a part of the actors of that cultural moment. Furthermore it allows us to understand that using those labels expands the composition of an heterogeneous group who worked together in a new political project to modernise the country. The time has come to become to realize that the nomenclature still used is the product of literary historiography, strongly politicised by a dictatorial state.

Keywords Generation of the Republic. José Bergamín. Generation of 27. Literary historiography. Literary critical labels.



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2021-10-23
Published 2021-12-06

Open access



Citation Domínguez Gutiérrez, M.C. (2021). "Constelaciones republicanas. Una reflexión de José Bergamín". *Rassegna iberistica*, 44(116), 507-512.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/17/008

En 1921 el poeta Juan Ramón Jiménez publica en Madrid el primer número de la revista *Índice*. En torno a esta publicación se gestará un grupo que el maestro llamó «promoción». La historiografía posterior, en cambio, los ha dado a conocer como la Generación del 27. Fue Dámaso Alonso el que acuñó este término en un artículo publicado en la revista *Finisterre* en 1948. Bautizaba así a este grupo de poetas que en Madrid y Sevilla conmemoraron el tercer centenario de la muerte de Góngora.[1] Desde la primerísima *jeune littérature espagnole* de Antonio Marichalar en 1924 a la clásica Generación del 27 en referencia a los citados homenajes, la enorme literatura crítica vertida sobre aquellos jóvenes escritores ha usado numerosas etiquetas para definirlos no exentas de polémica.

Entre aquellos muchachos se encontraba José Bergamín (1895-1983), una de las figuras centrales de la vida cultural española de los años veinte y treinta. Centralidad que la guerra española y el exilio truncaron pues el escritor madrileño, un 'generador de cultura' cuya voz no solo se oía, sino que se escuchaba, quedó relegado a un lugar marginal. Lugar en el que todavía sigue hoy y del que raramente ha sido recuperado. El propio Dámaso Alonso lo excluía por no ser poeta sino «el prosista más cercano a la generación» ([1948] 1999, 387). Si bien es cierto que en aquel momento Bergamín apenas sí había publicado poesía, también lo es que para él la distinción era estéril pues «la prosa y el verso, no determinan, por sí mismos, una diferencia poética» (Bergamín 1927, 4). El autor madrileño siempre defendió que aquellas celebraciones gongorianas habían sido una travesura de una pandilla de jóvenes con ganas de divertirse y con poca repercusión literaria. En una entrevista en 1978 sostenía que:

> llamar «generación del 27» a la nuestra y, además, reducirla a los poetas líricos me parece completamente caprichoso, pues todo aquello no tuvo significación histórica, ni política, ni literaria, de ninguna clase […]. Está claro, entonces, que lo que llamaba 'promoción' J.R. Jiménez es más justo que fuese calificada como 'de la República', porque en la Dictadura todavía los mayores –Salinas, Marichalar, Federico, Gerardo, Guillén, Espina o yo entre otros– éramos escritores incipientes, mientras que en el 31 ya habíamos dado lo que teníamos. De ese grupo no se puede separar a los prosistas, pues ahí estaba ese escritor genial que es Ernesto Giménez Caballero, o Antonio Marichalar, finísimo y de calidad, o un Antonio Espina, tan admirable en prosa como en ver-

1 Díez de Revenga (2000) sostiene que fue Ángel Valbuena Prat el que acuñó el guarismo «de 27», al que se refiere indirectamente en sus primeras ediciones de su *Historia de la Literatura española* y en la que aparece explícitamente en la reedición de 1957.

e-ISSN 2037-6588

> so, y sin olvidar a Corpus Barga. Solo me resta añadir que, por mi parte, me considero de la generación de la República, o sea, del 31. (Bergamín en Marfil 1978, 22-7)

Es claro, pues, que el sintagma Generación del 27 no responde a toda la producción artística de aquellos años. Más allá de su posible –y siempre discutible– utilidad pedagógica, es muy problemático. Dámaso Alonso quizá no fuese consciente del servicio prestado a la historiografía franquista porque con su fórmula –que eludía citar a la república y de esta manera evitar cualquier alusión a su potencial político– se podía introducir en los programas educativos franquistas a algunos de sus autores. El más amplio concepto de Generación de la República, en cambio, permitía (y permitiría) encuadrar en sus filas a todos, independientemente de su expresión artística, de los distintos caminos estéticos que recorrieron o de las diferencias de edad. Además, y por encima de todo, es el marbete que la mayor parte de ellos eligieron para denominarse, porque se consideraron parte de un proyecto de modernidad del país que representó la Segunda República más allá de unas siglas políticas. Como Bergamín, también el resto eran conscientes de pertenecer a una ola cultural inédita en la España de aquellos años. Para todos ellos el 14 de abril de 1931 significó la convicción de que la cultura progresista y moderna podía transformar España. Aquello sí que había determinado sus vidas y no los homenajes a Góngora. Esta es la razón por la que resulta fundamental que tal denominación se recupere y deje de ser marginal, algo que defendió hace ya años Rodríguez Puértolas (2009). También porque, como señalan Fernando Larraz y Diego Sánchez (2021) al seguir utilizando tanto en la crítica literaria, como en los libros de textos o en la divulgación periodística, la nomenclatura de la historiografía franquista se sigue proyectando la sombra de una concepción posterior, y fuertemente politizada por un estado dictatorial, de la historiografía literaria de esos años. Aunque el marco cronológico al que se refieren en su obra es posterior, 1936-1978, las premisas de su estudio, en particular la complicidad involuntaria del sistema, son absolutamente extrapolables al estudio de la época literaria precedente. Es imprescindible revisar los discursos historiográficos del momento para dar a los críticos de aquella época literaria la centralidad que se merecen, escuchar sus voces, recuperar sus criterios y entender el porqué de sus discursos y de las etiquetas que emplean. Comprender por qué los artistas y sus críticos contemporáneos prefirieron el marbete amplio Generación de la República ayudará a entender que fueron una «comunidad», entendida en los términos del antropólogo Marco Aime (2019, 16), que evoca dos imágenes: por una parte la del propio artista y su individualidad y la de un grupo heterogéneo –donde la experimentación y la confrontación en otros ámbitos estéticos fue nor-

e-ISSN 2037-6588

mal y necesaria– y amplio con el que compartir un credo, que en este caso fue el republicano.

Décadas después, Bergamín, en una entrevista en París,[2] utilizó el término «constelación» para referirse al grupo de intelectuales con los que compartió afinidades. Walter Benjamin en 1925 había escrito que «las ideas se relacionan con las cosas como las constelaciones se relacionan con las estrellas» (1990, 16). Bergamín utilizó la misma palabra, remitiendo así a esa imagen epistemológica usada por el filósofo alemán, la del grupo de estrellas –de intensidades diferentes– a distancias variables, que forman figuras caprichosas que se convierten en instrumentos cruciales de orientación y que transforman el caos en cosmos. El madrileño abatía así de un plumazo, además, la idea reductiva de «generación» orteguiana o la de «círculo» como grupo de conocidos, amigos o influencias a los que se les supone una homogeneidad. Volvió a emplear «constelación» en un artículo de *Sábado Gráfico* en 1975:

> Gracias a mi vista cansada puedo ver panorámicamente la literatura con mi vista de pájaro y no solo 'a vista de pájaro'. [...] Como constelaciones del tiempo y generaciones de la tierra. [...] ¿generación o constelación literaria la insignificante o del insignificante *año 27*? ¿Recordaremos a Calderón, que culpó a las flores de parecerse a las estrellas, o sea, a las generaciones terrestres de parecerse a las constelaciones celestes? (Bergamín en Penalva 2001, 352; la cursiva es del autor)

Como había hecho Walter Benjamin, inspirado en *Atlas Mnemosnyne* de su amigo el historiador Aby Warburg, Bergamín superaba la argumentación tradicional para proponer una mirada «a vista de pájaro» que, conectando autores y obras en función de sus diferentes posiciones, generase distintas imágenes resultantes, como las constelaciones del universo que en función de su posición cambian su valor y sentido. En su obra crítica siempre había defendido que la obra de un autor –una luminosidad con valor y entidad propias– al unirse a otras, traza sendas que marcan distintos caminos por los que transitar. Reconocía así, que además de pertenecer a la Generación de la República –el proyecto político y cultural al que dedicó su vida, incluso cuando el proyecto fue dinamitado, para que no cayese en la desmemoria– era miembro de un universo mucho más amplio.

Sirvan pues estas líneas para llamar la atención sobre la importancia de llamar a las cosas por el nombre que sus propios protago-

2 Ramírez, J.A. (1963). «Crónica de Madrid: entrevista a José Bergamín». *Radio París*. Disponible en *Devuélveme la Voz*: https://devuelvemelavoz.ua.es/devuelveme-voz/visor.php?fichero=9162.mp3&idioma=es.

e-ISSN 2037-6588

nistas les dieron, deferencia en mi opinión obligada, que, además, permitiría ampliar la reducida nómina de la mal llamada Generación del 27 a todos los artistas que participaron en un movimiento más amplio, rico y complejo, y, además, evitar los quebraderos de cabeza de la crítica para intentar justificar la centralidad, indiscutible, de muchos de sus autores. Con el ejemplo de Bergamín, por ejemplo, no se trata de forzar su ingreso en una nómina posterior para darle la entidad que le corresponde como ya ha ocurrido. Tampoco se trata de crear nuevas categorías en las que contenerlo, como ha pasado recientemente con los estudios capitaneados por Fatiha Idmhand y Margarida Casacuberta Rocarols (Fatiha et al. 2020) donde se habla de «intelectuales satélites», usando el término acuñado recientemente por Fatiha Idmhand (Idmhand, Casacuberta Rocarols 2017) como figuras relegadas. Lo central de ese trabajo, en mi opinión, es que cuestionan esa segunda línea, polemizan «la manera como se construye el canon (literario, artístico), su estructura, su rol prescriptivo y el papel de los estudiosos cuando se dedican a algunas figuras y no a otras» (2017, 3). Defienden como fundamental seguir el hilo de estos actores, sus recorridos intelectuales, su producción artística y, sobre todo, la dimensión transnacional de sus trayectorias para entender «por qué no aparecen en las consagradas 'bibliotecas' […] y también por qué permanecieron en la sombra» (Idmhand et al. 2020, 4). En mi opinión, seguir esas trayectorias, y me permito añadir que también anticipar los límites cronológicos para estudiar los itinerarios de esos intelectuales antes del estallido de la guerra, lo que podría aclarar muchas cosas, y con ellas sus dimensiones transnacionales, son las claves que permiten entender por qué Bergamín habló de constelaciones republicanas, superando límites poéticos, pero también territoriales y temporales, para entender la creación artística y las afinidades electivas.

Bibliografia

Aime, M. (2019). *Comunità*. Bologna: il Mulino.
Alonso, D. [1948] (1999). «Una generación poética. 1920-1936». Wentzlaff-Eggebert, H. (ed.), *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*. Madrid: Iberoamericana, 387-401.
Benjamin, W. [1925] (1990). *El origen del drama barroco alemán*. España: Taurus.
Bergamín, J. (1927). «Notas para unos prolegómenos a toda poética del porvenir que se presente como arte». *Verso y Prosa*, 8, agosto, 4.
Campanella, H. (2010). «José Bergamín, las paradojas de un peregrino». *Cuadernos Hispanoamericanos,* 725, 89-99. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: `http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0875490`.
Díez de Revenga, F.J. (2000). «Valbuena Prat y los poetas de su generación». *Monteagudo*, 5, 83-95.
Idmhand, F.; Casacuberta, M. (2017). «"Intelectuales satélites". Hacia un nuevo enfoque sobre la circulación de la literatura y de la cultura». *Letral*, 19, 1-7.
Idmhand, F.; Casacuberta, M.; Aznar Soler, M.; Demasi, C. (eds) (2020). *Lugares y figuras del exilio republicano del 39. Los intelectuales "satélites" y sus redes transnacionales*. Bruselas: Peter Lang.
Larraz, F.; Santos Sánchez, D. (eds) (2021). *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*. Madrid: Iberoamericana.
Marfil, J.A. (1978). «José Bergamín, una inteligencia inclasificable». *El Viejo Topo*, 17, 22-7.
Marichalar, A. (2002). *Ensayos literarios*. Ed. de D. Ródenas de Moya. Madrid: Fundación Santander Central Hispano.
Penalva, G. (ed.) (2001). *José Bergamín. Antología*. Madrid: Castalia.
Rodríguez Puértolas, J. (2009). «La Generación de la República». *La República y la cultura: paz, guerra y exilio*. Madrid: Akal, 517-26.
Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 44 – Num. 116 – Dicembre 2021

Dos veces americanos: escritores hispanos en Estados Unidos

Silvia Lunardi
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Taking as a starting point the most traditional experience of exile, this note encourages a debate about the expatriation experience that has affected many Latin American intellectuals residing and writing in the United States of America. Most have decided to write in Spanish in a country that, according to the dominant narrative, is based on a pluralist and tolerant society. But racism and discrimination are still rooted there, and all those who do not 'belong' are literally treated as 'aliens', especially if they are part of the Latino/Hispano community. This study aims to emphasise the cultural and literary impact that this wave of transnational and extraterritorial writers may have in the future. Moreover, it highlights the use of Spanish language as a political stance in a context which, in a not-so-distant future, will be increasingly influenced by Spanish-speaking people, who are still wrongly considered a minority.

Keywords Latino writers. Migration literature. Extraterritoriality. Transnationality. Identity.



Submitted 2021-11-15
Published 2021-12-06

Open access



Citation Lunardi, S. (2021). "Dos veces americanos: escritores hispanos en Estados Unidos". *Rassegna iberistica*, 44(116), 513-522.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/17/009

Éramos y no éramos *Hispanic*.
Éramos y no éramos latinoamericanos.
No nos considerábamos […] ni exiliados ni
apátridas ni, sobre todo, inmigrantes.
Éramos cosmopolitas, que era una manera de decir
que […] estábamos de paso.
(Sylvia Molloy)

Sylvia Molloy reconoce en su experiencia de exilio la ventaja de salir «de un contexto sin entrar del todo en otro» (2002, 163); si bien en el epígrafe extraído de *El común olvido* (2002) sobresalen las palabras 'exiliado', 'apátrida' e 'inmigrante', añadiría también 'desterrado', 'transterrado', o 'expatriado', términos que hoy solemos utilizar como sinónimos y que, con sus peculiares matices y diferentes cargas históricas, predominan en «las articulaciones modernas de subjetividad y poética» (Mandolessi 2010, 72). Este campo semántico comparte la idea de desplazamiento, dislocación y nostalgia, es decir, –volviendo a Molloy–, la sensación perpetua de 'estar de paso'. A la concepción monolítica del exilio[1] como expulsión forzada y dolida, hay que sumarle las «nuevas capas semánticas producto de otras definiciones psicológicas, históricas e ideológicas que han contribuido al interminable debate en la teorización del concepto que llega hasta nuestros días» (Brignole 2015, 2). De hecho, existen múltiples formas de exilio «que han sido [o] bien eclipsadas» (2015, 20): el económico, cultural, académico,[2] la «fuga de cerebros hacia las metrópolis del norte» (2015, 174), el voluntario y no voluntario, el interior (o 'insilio'), el metafórico o emocional entendido como una especie de 'estado mental'. En tal sentido, es interesante ver como lo concibe Ariana Harwicz, escritora argentina residente en Francia. Ella despoja el término 'exilio' de su carga semántica cerrada y ligada al desamparo para darle una acepción ligada a la posibilidad/creatividad:

> Me exilié pero no tuve que ir a ningún lado, nadie me echó. […] yo me vine en el 2007, a estudiar, no tiene nada que ver con la década del 70. [La palabra exilio] La uso […] para darle todo la significación y el peso que es ir de un país a otro. Uso esa palabra como metáfora. […] como la posibilidad de tener varias vidas. Modificarse. (Audran 2015)

Estas premisas sobre el concepto de exilio presentadas en este abanico de experiencias, nos sirve para abordar el fenómeno de «una comunidad transatlántica de escritores latinos con base en los EE.UU.

1 Se entiende aquí «aquel real, político, externo y no voluntario» (Brignole 2015, 18).

2 Me refiero a todos aquellos escritores que les ha tocado o han querido irse de sus países para trabajar en ámbito académico afuera, en particular, en Estados Unidos.

e-ISSN 2037-6588

escribiendo tanto en inglés como en español y cuya escritura está marcada, de alguna manera, lingüísticamente por esta experiencia de exilio/diáspora» (Sampson 2017). Sus experiencias de expatriados, como apunta Harwicz, no se pueden asimilar del todo con la de los exiliados que huyeron de feroces regímenes dictatoriales, sin embargo, es evidente que siguen la trayectoria de una tradición literaria que siempre ha sido errante y cosmopolita.[3]

Es sabido que, desde sus orígenes, la literatura latinoamericana ha sido extraterritorial puesto que su producción trascendió –casi siempre– los límites geográficos de un estado o región, o sea, sin pertenecer a un lugar fijo y determinado. A propósito, Valeria Luiselli –escritora que encarna este desplazamiento– comenta que este fenómeno de extraterritorialidad comenzó en el siglo XIX

> en épocas de Altamirano, tiene su esplendor en las crónicas de Darío, su decadencia *chic* en el Boom, sus flores raras en Pitol, su muerte en Bolaño y su fantasmagoría en la generación globalizada de Bogotá 39. (Luiselli 2015)

A esta última generación, –a la que pertenecería la misma Luiselli– se fueron sumando todos esos escritores –bilingües o no– que, si bien no pertenecen a una élite literaria reconocida, se 'trasplantaron' –digamos, voluntariamente– a los Estados Unidos. Entonces, si por lo general la literatura latinoamericana ha sido siempre escrita desde un afuera, la pregunta viene enseguida: ¿Qué hay de nuevo ahora? Tal vez, la 'novedad' resida en la «sinergia que está ocurriendo en este momento» (González Viaña 2013, 26) y que acomuna a estos narradores en tránsito que, muchas veces, eligiendo la vía académica «como la forma de inserción» en el contexto 'gringo' (2013, 26) empiezan «a dibujar un mapa de la literatura en castellano impensado décadas atrás» (Vera Álvarez 2019, 16). En 2005, Jorge Fornet empezaba ya a percibir el nuevo paradigma en la literatura latinoamericana, puesto que la presencia latinoamericana que hasta hace unos años no se habría involucrado a los Estados Unidos, con «los treinta y cinco millones de personas de origen 'latino' que viven en este país […] se han convertido en un factor de presión» (Fornet 2005, 20) que no puede ser ignorado. Es más, para poder definir América Latina hoy en día hace falta «trazar un nuevo mapa que incluya esos desplaza-

3 La generación precedente, formada por exiliados y expatriados que han escrito siempre desde un lugar no fijo, desde el exterior, desde un 'afuera'. No pienso solo en la del *boom*, sino también en la de Darío, Martí, Vallejo, todos esos escritores latinoamericanos que vivieron afuera o, además, la que fue posterior al Boom como, por ejemplo, la ya citada antes Sylvia Molloy (1938), Ricardo Piglia (1941), Ariel Dorfman (1942), las chicanas Gloria Anzaldúa (1942), Sandra Cisneros (1954) o las respectivamente dominicana y portorriqueña Julia Álvarez (1950) y Giannina Braschi (1954).

Rassegna iberistica
44(116), 2021, 513-522 | e-ISSN 2037-6588

mientos, a esos migrantes que van del Sur al Norte […] es necesario un nuevo atlas que dé cuenta de ello» (2005, 20). Los treinta y cinco millones de personas del 2005 se han trasformado en casi sesenta millones, «*as you know* […] los hispanos y latinos somos casi un veinte por ciento de la población» (Arribas 2018a), es decir, es el segundo país con mayor número de hispanohablantes, por tanto, *de facto* un país hispano.[4] Gracias a los censos de 2000, 2010 y 2015 se empezó a hablar de la presencia de una 'comunidad latina' que abarcaba

> al inmigrante de reciente ingreso y al descendiente de colonizadores españoles […]; al hispanohablante y a aquellos que teniendo apellidos españoles solo hablan inglés; al mexicano emigrado por razones económicas y al guatemalteco que escapa de la represión […], y al chileno que huyó de la dictadura. (Cárdenas 2017, 10)

En el campo literario se ha empezado a conformar un grupo que el argentino Hernán Vera Álvarez llama el de los 'escritores salvajes' y que la venezolana Naida Saavedra ha bautizado como 'New Latino Boom', volviendo a utilizar una palabra –*boom*– a través de la difusión en 2017 en Twitter del homónimo hashtag. A continuación analizaré ambas afirmaciones, pero solo de manera general. En cuanto al término 'salvaje' es probable que remita irónicamente al mito del buen salvaje y a toda esa retórica que gira en torno a la más tradicional dicotomía de civilización y barbarie, ya que, «para millones de norteamericanos, gracias a Trump, los hispanos son el mal de este país» y el español es «la lengua de la marginalidad, de la no cultura, y hay 40 millones que lo utilizan diariamente» (Saavedra 2019). En tales circunstancias, el salvaje es aquel que no está domesticado y vive en libertad y que dentro de «una sociedad que se cree civilizada por tener derecho a comprar armas o porque crearon el Facebook» (Saavedra 2019) escribir en español se convierte precisamente en un acto salvaje, puesto que, los escritores «seguimos creando, inventando historias que puedan conmover. A la estupidez reinante la combatimos con furia y belleza. Y en español» (Saavedra 2019). Por otra parte, la palabra *boom* –aunque bastante gastada– subraya la fuerte presencia de escritores, editoriales, revistas, antologías y podcasts que mantienen y difunden el uso del español en el contexto estadounidense. Por ejemplo, Pablo Brescia es un «escritor (argentino) que escribe (en español) en los Estados Unidos. Periferia de la periferia de la periferia» (Vera Álvarez 2017). Su experiencia allí lo ha ayudado a apreciar la riqueza cultural y lingüística que le transmiten amigos y artistas, ha-

4 Durante la década de 1970, los orígenes de la mayoría de los inmigrantes cambiaron de Europa a América Latina y Asia y, entre 2000 y 2009 la mayoría de los inmigrantes admitidos provenían de América Latina.

ciéndolo «más latinoamericano» (Vera Álvarez 2017). Sin embargo, lo que Brescia llama «la escisión de la partida» (Vera Álvarez 2017), es una experiencia que, aunque sea involuntaria o voluntaria, «te marca para siempre, literalmente te parte. Te distancia y te da distancia» (Vera Álvarez 2017). Entre los muchos escritores que comparten esta vivencia, quiero mencionar a Valeria Luiselli, Lina Meruane, Yuri Herrera, Pedro Ángel Palou, Álvaro Enrigue, Rodrigo Hasbún, Claudia Salazar, Carlos Yushimito, Carmen Boullosa que, antes de migrar habían publicado unas obras, no obstante, «la mayor parte de su trabajo reciente ha sido concebido y desarrollado mientras vivían y trabajaban en los Estados Unidos» (Rivera Garza 2018, 88). Luego, hay otros que no se limitan a escribir en lengua española y, aprovechando su bilingüismo, emplean el uso del inglés, como en el caso de Daniel Alarcón, Mauro Javier Cárdenas, Santiago Vaquera-Vásquez, y, más recientemente, Valeria Luiselli y Pola Oloixarac.

Adaptarse al *American way of life* no es tarea fácil, sobre todo para los que llegan de países de habla española. Jorge Guillén, español exiliado en Estados Unidos durante el régimen franquista, describe su adaptación como un quedarse siempre 'en el borde'. La readaptación, entonces, que viven los exiliados de las generaciones precedentes se asemeja en parte a la de la generación del ya citado Pablo Brescia, quien habla de una socialización muy distinta «mediada por un idioma que no era el mío» (Nulley-Valdés 2017). Apenas llegado a los *States*, su primera impresión le recordó un cuento de Hemingway en el que sobresalían «los clichés de siempre, el orden, el respeto por las normas de tráfico, la caída de la vida a partir de las siete de la noche, los horarios diferentes para la comida» que Brescia percibió como un choque cultural y, a la vez, una nueva oportunidad, o en sus palabras, una «pampa yanqui» (Nulley-Valdés 2017) –o *tabula rasa*– para poder empezar de cero y construir algo nuevo.

Merece la pena reiterar que Estados Unidos es un país «de inmigrantes, de gente de todos los orígenes, colores de piel, religiones, culturas» (Guimón 2020). No obstante, el autor de la *Trilogía de Nueva York*, Paul Auster, afirma: «muchos celebramos esa diversidad, pero otros no» (Guimón 2020). Antes de que la *promised land* se formara tal como la conocemos, el español se hablaba en varias regiones puesto que fue el lenguaje de los colonizadores españoles y, más tarde, –después del Tratado de Guadalupe Hidalgo (1848)–, fue «itself colonized, banned, and stigmatized – along with its speakers – by the colonizing Anglophone culture that passed over its roots like a steamroller» (García 2021). Con el tiempo, los *USA* se trasformaron en una especie de tierra prometida de muchos, instalándose en el imaginario colectivo la idea del *American dream* que, sin embargo, muy pronto se transformó en una fuerte desilusión. Por su parte, Sara Cordón, madrileña perteneciente al #NewLatinoBoom que decidió ser escritora en lengua española en Estados Unidos, cuenta cómo en

e-ISSN 2037-6588

> Estados Unidos enseguida te das cuenta de que no perteneces al *white privilege*. Y eso es algo que el hispanismo o la latinidad tienen muy presente. […] De hecho, cuando presenté la solicitud en la universidad, tuve que describirme racialmente, y tenía que elegir si era hispana, latina o europea blanca…En Estados Unidos te pasas el día rellenando clasificaciones de raza y de etnia para todo. (Arribas 2018b)

De ahí que, en un contexto que tendría que aceptar la multiculturalidad y el plurilingüismo, la única arma que tienen los escritores latinos/hispanos para poder echar sus raíces y reivindicar su identidad dentro de un contexto angloparlante y aún muy racista, es el uso del castellano que, según Pablo Brescia «en/desde/a través los Estados Unidos puede ser –no digo que lo sea o que siempre funcione así– una línea de fuga, una liberación de ciertos corsés de pensamiento» (Vera Álvarez 2017).

Considerando que en el ámbito estadounidense existe un afán por clasificar racialmente a todos los individuos, los grupos mencionados ocupan un lugar etiquetado, ya que, se han empezado a usar términos o 'etiquetas' porque «la sociedad norteamericana necesita encasillarlo todo para dejar de lado cierta paranoia que viene desde los tiempos de la Guerra Fría» (Vera Álvarez 2019, 16), o como dice Brescia en uno de los cuentos de *Fuera de lugar* (2012), sirven para «decirnos que comamos tacos, bailemos salsa y escribamos sobre nuestra experiencia campesina o sobre esa vez que el Santo Niño de Atocha se apareció en el medio del camino» (Brescia 2012, 62). Al respecto, Rose Mary Salum precisa:

> soy una escritora multirracial escribiendo en español y sin un concepto firme en el cual pueda ser categorizada. […] Estados Unidos es un país obsesionado en fragmentar el mercado y esto se derrama hasta el tejido social y político del país. Es otra forma de ver el mundo, definitivamente guiado por el pragmatismo y el consumismo del país. (Machado Vento, Márquez Adams 2021, 159)

Sin embargo, asumir una identidad/etiqueta delimitada es una forma de sobrevivir para un escritor que quiere ser escuchado dentro de un país en el que «our obsession [with race] is, simply, reality» (Appiah 1998, 36), puesto que, «el cartelito sobre nuestras espaldas, también lo aceptamos por una sencilla razón: produce visibilidad» (Vera Álvarez 2019).

Entre los términos más difundidos actualmente están 'hispano' y 'latino/latinx', precedidos por términos como 'chicano', 'cubonic', 'nuyorrican' que quieren reivindicar «las diferencias históricas y culturales que distinguen a los estadounidenses de origen mexicano, cubano y puertorriqueño, respectivamente» (Lemus 2011). 'Hispano'

significa 'pertenecer o relacionarse con Hispania, España' y 'pertenecer o relacionarse con Hispanoamérica (países de las Américas donde se habla español)'. Como se sabe, lo 'latino' se ha asociado a menudo en ámbito musical y cinematográfico principalmente a lo caribeño, por la migración cubana y puertorriqueña que penetró en Manhattan a partir de los años veinte. De allí tal vez surgió el estereotipo del 'latino' que ha caricaturizado la imagen de lo latino y, como apunta la antropóloga Arlene Dávila, «ha reducido lo latino a cantar en español, pero la comunidad latina en Estados Unidos habla inglés, portugués, quechua y *spanglish*» (Barragán, Romerales 2019). En cuanto a la 'x' en la palabra 'latinx', esta remplazaría las terminaciones 'o' y 'a' del género masculino y femenino que forman parte de las convenciones gramaticales españolas. Este término proviene de latinos/latinas nacidos en Estados Unidos que quieren ser más inclusivos y neutrales en cuanto al género. Por tanto, los términos que designan una pertenencia a los grupos de mexicanos, cubanos y portorriqueños responden «a una necesidad de individualización ante el esfuerzo homogeneizante de las apelaciones hispano o latino, declarando así las diferencias históricas y culturales» (Lemus 2011).

Por último, queda el término 'latinoamericano' con el cual la mayoría de los escritores que migran a Estados Unidos suelen reconocerse, puesto que, en palabras de la chilena Lina Meruane

> desde que estoy en Estados Unidos, me considero una escritora latinoamericana. Latinx no. No por desprecio o discriminación racial o de clase con esa comunidad. Sencillamente, porque yo llegué a Estados Unidos a los 30 años y, por lo tanto, soy formada y criada en Chile y mi conciencia es latinoamericana y se escribe en castellano. […] escribir en castellano es una decisión política. Querría que se reconociera que el español es una lengua de escritura literaria en Estados Unidos y no una lengua minoritaria. (Machado Vento, Márquez Adams 2021, 34-5)

Asimismo, hay escritores como Valeria Luiselli que no se reconocen en ninguno de estos términos y hablan a partir de una identidad transnacional defendiendo su bilingüismo y la declinación del idioma del futuro en los Estados Unidos como un híbrido entre inglés y español.

Es evidente que, a estas alturas del siglo XXI, el laboratorio de escrituras migrantes que se crea es extraordinario y al mismo tiempo problemático ya que deben hacer frente a unas tradiciones nacionalistas fuertes. No obstante, gracias a los nuevos enfoques de la literatura y la critica «sobre las diversas extensiones de lo trans- (lo transatlántico, lo transnacional, lo transcultural…)» (Mesa Gancedo 2012, 14) se leen como literaturas en las que la nacionalidad y la identidad ya no están orientadas hacia la similitud, sino hacia una alteridad.

Bibliografía

Appiah, K.A. (1998). «The Uncompleted Argument: DuBois and the Illusion of Race». Zack, N.; Sartwell, C.; Shrage, L. (eds), *Race, Class, Gender, and Sexuality: The Big Questions*. New York: Blackwell, 28-42. `http://www.jstor.org/stable/1343460`.

Arribas, R.A. (2018a). «Sara Cordón: 'Cuando migras eres muy consciente de tu orfandad; cambia tu concepto de familia'». *Un puerto que cambia*, 30 de noviembre. `https://unpuerto.com/2018/08/30/sara-cordon-escritora-cuando-migras-eres-consciente-de-tu-orfandad/`.

Arribas, R.A. (2018). «Quiero revindicar el hispanismo y la latinidad no solo como lengua, sino como cultura». *CTXT*, 27 de julio. `https://tinyurl.com/2p97maee`.

Audran, M. (2015). «Provocar una escritura hija de otra cosa». *Amerika*, 12. `https://doi.org/10.4000/amerika.5930`.

Barrágan, A.; Romerales, L. (2019). «¿Latino o hispano? Parece lo mismo, pero no es igual». *El País, Verne*, 5 de septiembre. `https://verne.elpais.com/verne/2019/09/05/mexico/1567637745_213328.html`.

Brescia, P. (2012). *Fuera de lugar*. Lima: Borrador.

Brignole, F. (2015). *Nuevos rumbos en la novela del exilio latinoamericano de la posdictadura (1990-2014)*. Chapel Hill (NC): University of North Carolina at Chapel Hill Graduate School. `https://doi.org/10.17615/7b41-b007`.

Cárdenas, G. (2017). *Diáspora: Narrativa breve en español en Estados Unidos*. Madrid: Vaso Roto Ediciones.

Cordón, S. (2018). *Para español pulse 2*. Barcelona: Editorial Caballo de Troya.

Fornet, J. (2005). *Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana*. Latin American Studies Center. Working Series no. 13. The University of Maryland, College Park. `http://www.lasc.umd.edu/documents/working_papers/new_lasc_series/13_fornet.pdf`.

García, B. (2021). «Writing and Publishing in Spanish is to RESIST». *Al día. Literature*, 3 de febrero. `https://aldianews.com/articles/culture/literature/writing-and-publishing-spanish-resist/62529`.

González Viaña, E. (2013). *Cruce de fronteras: Antología de escritores iberoamericanos en estados unidos*. Carolina del Sur: CreateSpace Independent Publishing Platform.

Guimón, P. (2020). «Todo en la historia de Estados Unidos vuelve siempre al racismo, es el defecto mortal de este país». *El País*, 28 de octubre.

Lemus, A. (2011). «Latinos, hispanos, español y *espanglish*. Las implicaciones políticas de un nombre». *Amerika*, 4. `https://doi.org/10.4000/amerika.2045`.

Luiselli, V. (2015). «La Nettel». *Letras Libres*, 11 de marzo. `https://letraslibres.com/libros/la-nettel/`.

Machado Vento, D.; Márquez Adams, M. (2020). *Imaginar países: Entrevistas a escritoras latinoamericanas en Estados Unidos*. Florida: Editorial Hypermedia Inc.

Mandolessi, S. (2010). «Sobre exiliados, migrantes y extranjeros: hacia una definición terminológica», en «Transamériques. Les échanges culturels continentaux. 11e Colloque international du CRICCAL (Paris, 16-18 octobre 2008)», num. thématique, *América: Cahiers du CRICCAL*, 39, 71-78. `https://doi.org/10.3406/ameri.2010.1871`.

Mesa Gancedo, D. (2012). *Novísima relación. Narrativa amerispánica actual*. Zaragoza: Letra Última.

Molloy, S. (2002). *El común olvido*. Buenos Aires: Grupo editorial Norma.
Nulley-Valdés, T. (2017). «'Vivir fuera de lugar me ha dirigido hacia la derrota de lo real': Una conversación con Pablo Brescia». *Latin American Literature Today*. https://tinyurl.com/huknwpnd.
Rivera Garza, C. (2018). «Estar alerta. Escribir en español en los Estados Unidos hoy». *Revista de la Universidad de México*, *Mexamérica / DOSSIER*, 5, 84-93. https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/036be97d-39b2-4dbb-a51c-8575697c1ae6/estar-alerta.
Saavedra, N. (2019). «Hernán Vera Álvarez. Las antologías son la puerta de entrada a nuevos mundos creativos». *ViceVersa*, 26 de diciembre. https://www.viceversa-mag.com/hernan-vera-alvarez-entrevista-escritorxs-salvajes/.
Sampson, E. (2017). «Una conversación con Carlos Villacorta». *Auroraboreal*, 17 de octubre. https://tinyurl.com/yckwmyy8.
Vera Álvarez, H. (2017). «La conquista literaria de Pablo Brescia». *Suburbano*, 8 de mayo. https://suburbano.net/la-conquista-literaria-de-pablo-brescia/.
Vera Álvarez, H. (2019). *Escritorxs salvajes: 37 Hispanic Writers in the United States*. Florida: Editorial Hypermedia Inc.

Recensioni

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 44 – Num. 116 – Dicembre 2021

Giuseppe Marino *Heródoto en el Siglo de Oro: fragmentos históricos y literarios*

Adrián J. Sáez
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Marino, G. (2021). *Heródoto en el Siglo de Oro: fragmentos históricos y literarios*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 278 pp. Biblioteca Áurea Hispánica 138.

Frente a la corriente superespecializada que gusta de mirar con lupa asuntos de detalle, dentro de la crítica áurea es muy valiosa la perspectiva panorámica que alza el vuelo para contemplar cuestiones de modo general, como los clásicos libros sobre Ariosto (Chevalier, 1966), Marino (Rozas, 1978) y muchos otros, amén de la brillante erudición de Lida de Malkiel (1975) para la pervivencia de toda la tradición grecolatina. Pues bien, en este contexto se sitúa el ambicioso e interesante estudio de Marino, dedicado al rastreo de la presencia de Heródoto en el Siglo de Oro.

Es una tarea apasionante de antemano, toda vez que Heródoto es un nombre mayor de la historiografía antigua, aunque sea desde un lugar especial del panteón clásico con tanto de bueno (padre de la historia, modelo de estructuración narrativa, fuente de *exempla* y noticias etnográficas curiosas) como de malo (fabulador de fantasías, inventor, novelesco, etc.). En realidad, la distinción de Heródoto se debe justamente a esta condición de bicho raro dentro del canon, que le concede tanta admiración como desprecio: en cierto sentido, Heródoto es un autor muy heterodoxo y moderno que pervive entre



Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2021-09-15
Published 2021-12-06

Open access



Citation Sáez, A.J. (2021). Review of *Heródoto en el Siglo de Oro: fragmentos históricos y literarios*, by Marino, G. *Rassegna iberistica*, 44(116), 525-528.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/17/010

polémicas y recuperaciones dentro y fuera del ámbito historiográfico, que, además, entra en España de forma indirecta, ya que no se cuenta con una traducción española.

Para dar cuenta de todos los problemas del asunto, Marino organiza su labor de búsqueda y caza en quince capítulos que giran en torno a cuatro ejes: 1) una «breve semblanza» de Heródoto y de la metodología (caps. 1-3), 2) las traducciones que están en la base de la recepción española (caps. 4-5), 3) su influencia en el concepto y el tratamiento de la historia (caps. 6-9) y 4) una serie de *case studies* (caps. 10-15), más las conclusiones de rigor.

Luego de la introducción a la vida y obra de Heródoto, Marino repasa el pequeño *status quaestionis* de la influencia herodotea en el Siglo de Oro, y pasa a explicar su propuesta de trabajo, que se basa en la detección de las referencias directas a Heródoto (citas explícitas y uso de *lógoi*, lances y personajes) en autores hispánicos del período localizados a partir de catálogos y corpus diversos, para tratar de dejar fuera contaminaciones y ecos indirectos. Seguidamente, se da cuenta de los tres embajadores principales de Heródoto en España y Europa: la traducción latina de Lorenzo Valla (*Historiae*, 1455, con diversas entregas) a la cabeza, seguida de la versión italiana de Boiardo (*Herodoto Alicarnaseo historico delle guerre de Greci et de Persi*, 1533) y la edición bilingüe griego-latín de Henri Estienne (1570 y 1592) que abren la puerta a esta forma de «recepción silenciosa» (41).

Un valor fundamental de las *Historias* de Heródoto es su potencial multidisciplinar, por el que funciona como una suerte de «catálogo taumatográfico» que vale para todo y para todos (67): así, se encuentran ecos mayores y menores en textos históricos como era de esperar, pero asimismo en libros de viajes, repertorios de refranes, textos espirituales y tratados cosmográficos, que recogen apuntes y datos de Heródoto a modo de anécdotas, explicaciones e ilustraciones, muchas veces con la mediación adicional de las misceláneas y con el impulso extra de la cartografía y las crónicas de Indias. Esta condición multiforme de Heródoto y de su recepción tiene un reflejo directo en la imagen que se configura en el Siglo de Oro sobre su figura, con el enfrentamiento directo entre ser considerado «padre de mentiras» y «padre de la Historia» en palabras de Juan Luis Vives (*Las disciplinas*, citado en 74), por recordar solamente un ejemplo.

Tras las reflexiones de corte más general y teórico se entra directamente en materia con dos tablas de lujo: un catálogo de 93 textos con asomos herodoteos que va desde la *General Estoria* (ca. 1280) de Alfonso X el Sabio hasta el *Teatro crítico universal* (1726-1740) de Feijoo y comprende géneros muy diversos (anotaciones, diccionarios, emblemas, medicina, oratoria sagrada, etc.), junto con una galería de argumentos (descripciones, típicos y leyendas, como el gran ataúd del hijo de Agamenón y la limpieza de la ceguera de Ferón con orina

de mujer) que conforman la cantera típica de Heródoto y se repiten una y otra vez en el Siglo de Oro. A simple vista, es claro que ambos listados conforman una rica cantera de materiales que abre infinitas puertas, pero Marino únicamente ofrece unos breves comentarios iniciales y luego se centra en un manojo de ejemplos señeros: Bartolomé de Las Casas (*Historia de las Indias*, *Apología* y *Apologética historia sumaria*, 1527-1561, 1550-1551 y 1527-1550), Juan Pérez de Pineda (por la *Monarquía eclesiástica* y los *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, 1575-1588 y 1589), Pero Mexía (*Silva de varia lección*, 1540) y Alonso Villegas (*Fructus sanctorum y Quinta parte del Flos sanctorum*, 1594), más otro grupo de pasajes de textos muy variados (el *Baldo*, la traducción de la *Lingua* de Erasmo por Bernardo Pérez de Chinchón, la *Instrucción de mercaderes* de Luis Saravia de la Calle, el *Jardín de flores curiosas* de Torquemada, los *Coloquios de Palatino y Pinciano* de Juan de Arce Otálora, la *Historia general de las Indias y vida de Hernán Cortés* de Francisco López de Gómara, el *Libro de las grandezas y cosas memorables de España* de Pedro de Medina, la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya, la *Filosofía antigua poética* de Alonso López Pinciano, el *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos* de Francisco de Luque Fajardo, *El peregrino en su patria* de Lope, el *Anacrón castellano* y la *España defendida* de Quevedo y la *Inundación castálida* y el *Neptuno alegórico* de sor Juana) que se repasan a la carrera.

Ya avisa Marino que su estudio es un «análisis estratigráfico» (134) que funciona por calas, pero el problema del libro es otro: en general, es un largo desfile de pasajes con Heródoto sin comentario detallado, que deja sin identificar las citas y referencias en las *Historias*, ni siquiera cuando cuenta con la pista de las *marginalia* de los textos en cuestión, de modo y manera que la labor queda a medias porque no se ve el grado de conocimiento de la fuente de los distintos autores ni –todavía más importante– el trabajo de elaboración que realizan y el sentido que adquieren los pasajes. Y es una pena, porque del mismo modo que en la cartografía metodológica se anunciaba la necesidad de seguir solo la huella directa del nombre, a la hora de examinar los textos no se puede fiar ciegamente de las indicaciones y se impone una necesaria tarea de comparación entre el texto español en cuestión y Heródoto en original y en traducción. Alguna excepción honrosa se encuentra en el contraste entre la descripción de los indígenas americanos en la *Apologética historia sumaria* de Las Casas y algunas tradiciones escitas que sirven para normalizar al otro (167), o el cotejo –único en el libro– de varias secciones herodoteas de la *Silva de varia lección* de Mexía con la traducción de Valla (219-23).

Asimismo, se echan en falta por lo menos tres aspectos fundamentales de la recepción herodotea: 1) una distinción sobre la evolución cronológica, que permita ver los momentos tanto dorados como oscuros de Heródoto; 2) un deslinde de las modalidades de uso

e-ISSN 2037-6588

(más allá de un apunte mínimo sobre las variedades «trágico, didáctico, moral, psicológico», 263); y 3) un comentario sobre los géneros en liza, que preste atención al funcionamiento diferencial en el campo preferido de la historia y la narrativa, frente a su caída radical –hasta la casi total ausencia– en la poesía y el teatro. Esto es: a partir del material un tanto desnudo del libro, falta la explicación articulada del manejo de Heródoto en el Siglo de Oro, que, asimismo, podría servir para calibrar mejor ciertas posibles influencias en Cervantes, Lope y compañía.

En conclusión, el libro de Marino es un diamante en bruto, que todavía aguarda una necesaria labor de orfebrería para sacarle todo el brillo: sí, se demuestra a las claras que Heródoto está bien presente en textos muy diversos del Siglo de Oro y se dan algunas explicaciones sueltas aquí y allá, pero en general queda por conocer en detalle el alcance, la función y el sentido de esta presencia quizás un tanto fantasmal. Es, pues, un buen comienzo y solo se puede desear que se prosiga perfilando más y mejor esta pequeña joya.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 44 – Num. 116 – Dicembre 2021

C. George Peale y Javier J. González Martínez (eds) *Luis Vélez de Guevara: La conquista de Orán*

Valeria Marrella
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Peale, C.G.; González Martínez, J.J. (eds) (2020). *Luis Vélez de Guevara: La conquista de Orán*. Newark (DE): Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 118 pp.

Delectare, *docere* y *movere*. Los pilares de la retórica clásica son también los tres propósitos que Luis Vélez de Guevara debió de tener presentes a la hora de escribir su comedia en tres actos *La conquista de Orán*, compuesta probablemente como lección de historia para el jovencísimo futuro rey Felipe IV de España. Del mismo modo, algunos siglos después, George Peale y Javier J. González Martínez nos proporcionan una edición crítica de aquella comedia en la que buscan no solamente deleitar al lector, objetivo sin duda logrado, sino también instruir acerca de las interesantes circunstancias de redacción del texto, y, por último, promover la lectura de un grande de las letras hispánicas. El ya nutrido caudal de las publicaciones de Peale y González Martínez acerca de la figura de Vélez de Guevara se ve enriquecido por esta edición exquisitamente documentada, en cuyo estudio introductorio no faltan las referencias históricas y bibliográficas y las aclaraciones acerca de algunos de los aspectos a primera vista un tanto oscuros que caracterizan el texto teatral.

La conquista de Orán, una de las numerosas y logradas comedias históricas de Vélez de Guevara, toma su título de la expedición es-



Submitted 2021-09-05
Published 2021-12-06

Open access



Citation Marrella, V. (2021). Review of *Luis Vélez de Guevara: La conquista de Orán*, ed. by Peale, C.G.; González Martínez, J.J. *Rassegna iberistica*, 44(116), 529-532.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/17/011

pañola emprendida por las tropas de Fernando el Católico con el propósito de sujetar la ciudad de Orán, en las costas de Argelia, en 1509. La hazaña bélica, que fue financiada por el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, acabó con una gran victoria del ejército español y, por diversas razones, debió de parecerle a Vélez de Guevara un provechoso *exemplum* para la formación ideológica y cultural del joven príncipe Felipe. Además de la toma militar de la ciudad, la pieza teatraliza algunos episodios de la vida del cardenal Cisneros en la corte de los Reyes Católicos, remitiéndose a hechos reales cuyas fuentes documentales han sido reconstruidas en la edición de Peale y González Martínez.

De acuerdo con la preminencia de la que goza el aspecto histórico en *La conquista de Orán*, los editores del texto centran una parte mayoritaria del estudio introductorio en describir su metodología de análisis, la cual se fundamenta en un constante diálogo con la historia y la historiografía. La encomiable tarea de detallar las referencias a los episodios y personajes históricos mencionados por Vélez de Guevara les sirve a Peale y González Martínez como sustento de su trabajo de interpretación y fijación del texto teatral, buscando siempre el parecido con las fuentes empleadas por el autor. En el apartado «Sobre historicismo y teatralidad», Peale y González Martínez indican el *Compendio de la vida y hazañas del Cardenal don fray Francisco Ximénez de Cisneros*, de Eugenio de Robles, como referente principal de la comedia y señalan a modo de ejemplo algunos pasajes en los que Vélez de Guevara versifica episodios de la vida del cardenal Cisneros según los reportó Robles en su obra. Para profundizar en ello, la recopilación de estos ejemplos está complementada por el análisis comparativo de algunos pasajes selectos de *La conquista de Orán* y del *Compendio*, dejando patente la similitud entre la fuente y las reescrituras. El historicismo de los personajes está magistralmente analizado en el capitulillo siguiente, en el que se aclaran ulteriormente las relaciones entre la pieza dramática y los referentes, verdaderos o verosímiles, que en ella se mencionan. Llaman la atención, sin embargo, los desfases temporales que aparecen de vez en cuando en la comedia, todos explicados por Peale y González Martínez: que en la *dramatis personae* convivan figuras históricas de épocas distintas, o que la reina Isabel siga en escena cuando se relatan los episodios de la toma de Orán, acontecida cuatro años después de su muerte, no ha de atribuirse a un descuido o a un carente estudio documental de Vélez de Guevara, sino a un complejo dibujo dramático en el que Historia y Poesía, según la lección de Aristóteles, conviven armoniosamente.

El examen de las fuentes históricas e historiográficas de la pieza, que constituye la primera parte del estudio introductorio de Peale y González Martínez, va acompañado de un análisis atento y acertado del aspecto estilístico del texto teatral, del que trata el apartado

«Periodismo y poesía». El estilo de la pieza es esencialmente sencillo y coloquial, pero se tiñe de lirismo al principio del Acto III cuando Vélez de Guevara relata la cabalgada de los nobles que, según el poeta, protagonizaron la toma de Orán bajo la guía del cardenal Cisneros. Peale y González Martínez destacan la hibridación de géneros que caracteriza la pieza al fundir el género dramático, caracterizado por un tono casi didáctico, y el epidíctico, que el ecijano aprovecha para alardear de sus dotes poéticas. En la descripción del desfile militar, Vélez de Guevara recurre a muchos de los *topoi* de la retórica cortesana y emplea una tejida red de metáforas conceptistas, todas atinadamente aclaradas por los editores del texto. Los pasajes más puramente periodísticos y narrativos del relato del desfile se alternan con versos dotados de un exquisito tono lírico, en los que se aprecia el gusto por la metáfora y la minuciosidad del poeta ecijano, sabiamente recalcados por Peale y González Martínez.

Dos capitulillos nos informan acerca de las implicaciones políticas que pudo haber tenido la pieza con relación a su fecha de composición y representación. Con la diligente atención por las fuentes que caracteriza el trabajo de Peale y González Martínez, los editores desandan los caminos que han llevado erróneamente a considerar el año 1628 como fecha de composición de la pieza, aportando argumentos convencedores: no tendría los mismos efectos una pieza como *La conquista de Orán* en la política de 1619 que nueve años después con otro rey y otro gobierno. Una vez más, los ejemplos documentales aportados en esta edición respaldan ampliamente la hipótesis de los dos estudiosos y arrojan luz sobre la delicada cuestión de establecer una fecha plausible para la composición de la obra.

Cierran el estudio introductorio los apartados dedicados a las cuestiones ecdóticas de la pieza, en concreto a las aclaraciones acerca de la transmisión manuscrita del texto y a la explicación de los criterios empleados para la edición y modernización de este. Siguiendo un *modus operandi* definido por ellos mismos «moderadamente ecléctico», Peale y González Martínez deciden modernizar las grafías allá donde las originales podrían dificultar la lectura del texto. Por la misma razón, se allanan algunos de los rasgos que caracterizaban los autógrafos de Vélez de Guevara, como en el caso del seseo en rimas consonantes y de la nasalización de la vocal anterior a los grupos consonánticos -*nb*- y -*np*-, rasgos que manifiestan la procedencia andaluza y ecijana del autor y de los que, sin embargo, queda constancia en el estudio introductorio. El esmero y la escrupulosidad que demuestran Peale y González Martínez en esta edición nos restituyen un texto teatral pulido en el mínimo detalle, con un aparato crítico que deja constancia de las variantes textuales sin pesar en absoluto en la fruición de la obra.

Para complementar una edición crítica que se caracteriza por su atención a las cuestiones historiográficas y a los referentes docu-

mentales, encontramos un aparato de notas pródigo en menciones al *Compendio* de Robles, del que se incluyen numerosos y difusos pasajes que permiten apreciar los parecidos con la fuente principal de la obra. A esto se le añaden las útiles aclaraciones sintácticas y las notas lexicográficas de aquellos términos que puedan resultarle extraños al lector. Especialmente provechosas resultan las explicaciones de palabras y refranes que hacen referencia a bailes y objetos típicos de la época en la que está ambientada la pieza y que hoy en día resultarían extraños para el imaginario del lector medio. Es interesante destacar que, en esta edición, la lectura de *La conquista de Orán* ha sido agilizada gracias a la explicitación de algunas metáforas, como por ejemplo el empleo de *rayos españoles* por «caballos de raza andaluza». Creemos que esta resolución de Peale y González Martínez se inserta en la línea ideológica que los filólogos remarcan en el estudio introductorio cuando declaran su intención de dirigirse no solamente a un público de especialistas del sector, sino también a los *amateurs* de las letras hispánicas.

Por todo lo que hasta aquí se ha dicho y por todas las razones que cada lector puede encontrar en su lectura personal de esta edición crítica de *La conquista de Orán*, el trabajo Peale y González Martínez tiene todas las características necesarias para alcanzar el propósito, explicitado por los mismos autores de la edición, de establecer «un hispanismo sin fronteras».

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 44 – Num. 116 – Dicembre 2021

José Romera Castillo
Teatro de ayer y de hoy a escena

Veronica Orazi
Università degli Studi di Torino, Italia

Reseña de Romera Castillo, J. (2020). *Teatro de ayer y de hoy a escena*. Madrid: Editorial Verbum, 439 pp. Colección Teatro.

El volumen reúne algunos estudios especialmente sugerentes de José Romera Castillo dedicados al teatro, tanto desde la perspectiva textual y literaria como desde la espectacular, relacionada con la puesta en escena y la representación. Es esta una de las líneas de investigación desarrolladas por el Centro de Investigación SELITEN@T, fundado en 1991 y dirigido por el autor de este volumen. En los Prolegómenos (11-44), se ilustra la metodología en que se basan tanto los estudios que conforman la miscelánea como las actividades del SELITEN@T en tal ámbito de investigación. Siguen dieciocho capítulos que corresponden a sendos estudios teatrales, que se centran en la ilustración del estado de la cuestión sobre determinados aspectos (obras, autores, praxis dramatúrgica, etc.), seminarios sobre teatro, reconstrucción de la vida escénica en España y difusión de la dramaturgia española en América y Europa, proyectos de investigación y, finalmente, las aportaciones de la revista *Signa*, fundada en 1992 y también dirigida por José Romera.

Las contribuciones reafirman el papel referencial de José Romera Castillo, a nivel internacional, como demuestran su sorprendente trayectoria, sus actividades de promotor y coordinador y evidentemente sus imprescindibles investigaciones para quienes deseen abordar y profundizar en los temas tratados. Los primeros dos capítulos



Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2021-01-06
Published 2021-12-06

Open access



Citation Orazi, V. (2021). Review of *Teatro de ayer y de hoy a escena*, by Romera Castillo, J. *Rassegna iberistica*, 44(116), 533-536.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/17/012

los dedica el autor al teatro clásico español (aludiendo a figuras como Lope, Calderón, Tirso, Moreto, Cervantes, etc.); los tres siguientes (caps. 3-5) se refieren a la escena del siglo XIX. Desde el capítulo 6, el autor ahonda en la riquísima y variada producción dramatúrgica de los siglos XX y XXI, abordando aspectos fundamentales a la hora de enfocar el fenómeno teatral, tanto desde el punto de vista textual como espectacular. A partir del panorama de la escena contemporánea (cap. 6), se analizan pormenorizadamente aspectos como la producción dramatúrgica de las dos primeras décadas del siglo XXI (cap. 7), la reflexión sobre el espacio escénico y las peculiares características de su desarrollo (cap. 8), los premios teatrales como los Max (cap. 9), la dramaturgia como elemento de enlace y contacto proficuo entre España y Europa (cap. 10), el estudio de las técnicas metateatrales en la producción actual (cap. 11), el papel y la producción de las dramaturgas españolas y argentinas a principio del nuevo siglo (caps. 12 y 13). Siguen, a continuación, algunas contribuciones que enfocan la relación entre el teatro y algunos aspectos clave que caracterizan su evolución, tanto por lo que se refiere a los contenidos y temas tratados como a la praxis y representación dramatúrgicas. Pensemos, por ejemplo, en los estudios que abarcan temas cuales teatro y homosexualidad (cap. 14), teatro y erotismo (cap. 15), teatro y música (cap. 16) o también las novedosas puestas en escena de musicales (cap. 17). Finalmente, en las apostillas teatrales (cap. 18), el autor repasa algunos conceptos básicos de la dramaturgia de todos los tiempos, enmarcándolos en su desarrollo histórico, como el término 'autor', la relación entre el texto dramático literario y los elementos que articulan el espectáculo teatral, así como la presencia y la supervivencia de algunos mitos en la escena hasta la actualidad (como Celestina, don Quijote o don Juan, pero también Carmen), que reafirman su vigencia intemporal y su misma naturaleza de mitos universales.

Sin embargo, además de los temas extremadamente sugerentes que los diferentes capítulos enfocan, el legado de mayor envergadura que nos ofrece este volumen lo representan la lucidez, la perspicacia hermenéutica y la originalidad de visión de José Romera Castillo, basadas siempre en su impresionante cultura, absoluto rigor documental y metodológico y en una exhaustividad no común, que constituyen el fundamento de toda investigación, en cualquier ámbito.

Los capítulos de este volumen sintetizan precisamente los elementos imprescindibles a la hora de acercarse al estudio de todo tema y, evidentemente y a lo mejor aún más, al teatro, debido al peculiar dualismo de su naturaleza, como género literario alimentado por textos y como espectáculo que vive en la puesta en escena, el montaje y la representación: lo que este libro nos deja y por lo que les estamos absolutamente agradecidos a José Romera Castillo son el enfoque metodológico, tanto por lo que se refiere el registro de la base

documental y a la creación de corpus como al desarrollo de la investigación, la formación rigurosa y la experiencia que permiten interpretar los datos reconociendo su verdadera naturaleza y penetrando en su esencia, para llevar a cabo un análisis solvente y llegar a una formulación teórica. El volumen reseñado, por tanto, es una muestra más del alto magisterio del autor y ofrece un mapa que puede permitirles a los (futuros) investigadores y estudiosos orientarse científicamente en la producción y representación teatral de todos los tiempos.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 44 – Num. 116 – Dicembre 2021

Marcella Uberti-Bona *Geografías del diálogo*

Giovanna Fiordaliso
Università degli Studi della Tuscia, Italia

Reseña de Uberti-Bona, M. (2019). *Geografías del diálogo. La traducción en la obra de Carmen Martín Gaite*. Milán: Ledizioni, 227 pp.

Han pasado poco más de dos décadas de la muerte de Carmen Martín Gaite, ocurrida en 2000, y sus páginas siguen siendo objeto de interés y de atención, tanto por parte del público que de la crítica: baste aquí mencionar las ediciones más recientes de sus obras, publicadas en estas primeras décadas del siglo XXI, las muchísimas iniciativas (congresos, seminarios, jornadas de estudios) que se han celebrado en estos mismos años, así como los estudios que han vuelto a considerar aspectos muy sugerentes de su escritura, o que han resaltado nuevos elementos de originalidad que todavía no se habían considerado.

El nombre de Carmen Martín Gaite nunca abandona a su aficionado, o 'desocupado' o 'amantísimo' lector, eso es a su interlocutor: sus palabras son una *retahíla* dentro de su *cuento de nunca acabar* que expresa emociones o estados de ánimo contados en el contexto histórico en el que estamos viviendo, representando una imagen muy actual de nuestra época, y de la España contemporánea, muy a menudo con el punto de vista de un personaje femenino.

En el conjunto de este panorama bibliográfico y crítico tan rico y variado, una contribución original es sin duda alguna el volumen de Uberti-Bona, *Geografías del diálogo. La traducción en la obra de Carmen Martín Gaite*. Una contribución original por varias razones, que esta reseña pretende destacar.



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2021-06-08
Published 2021-12-06

Open access



Citation Fiordaliso, G. (2021). Review of *Geografías del diálogo. La traducción en la obra de Carmen Martín Gaite*, by Uberti-Bona, M. *Rassegna iberistica*, 44(116), 537-540.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/17/013

Conocida es la actividad de Martín Gaite como traductora y conocidas son también sus colaboraciones, desde sus primeras experiencias como estudiante en la Universidad de Salamanca hasta su madurez: los estudios que se han centrado en su biografía ya han subrayado esta faceta de su formación, enmarcándola sobre todo como rasgo peculiar de la 'generación de medio siglo', o 'de los niños de la guerra', a la que Martín Gaite pertenece. Sin embargo, su amplia y variada actividad traductora nunca ha sido estudiada sistemáticamente: en este sentido, el trabajo de Uberti-Bona aprovecha del enfoque teórico, planteando el análisis a través de los estudios de traductología y la metodología más actual sobre la traducción literaria, y coleccionando al mismo tiempo todas las traducciones escritas y publicadas por Carmen Martín Gaite.

Uberti-Bona profundiza en estos aspectos con una aproximación diacrónica: considerando todas las colaboraciones que enriquecieron la biografía de la escritora salmantina, la estudiosa establece una interesante –y acertada– relación entre su 'biografía intelectual', la composición de sus obras y las traducciones a las que se dedicó a lo largo de su carrera.

El volumen, cuyo análisis se desarrolla a través de una introducción que ilustra el enfoque utilizado, seis capítulos, conclusiones, bibliografía y tabla de las traducciones, se abre con un epígrafe que procede del cuento *El otoño de Poughkeepsie*. Pequeña joya, publicado póstumo dentro de los muchísimos cuentos de Martín Gaite, síntesis de su poética, de su concepción de la literatura y de la vida, y que merece la pena mencionar en esta ocasión: «No sirve para nada escribir, ya lo sé, ¿y es que algún vicio sirve para algo que no sea matar el tiempo? Con este, por lo menos, no se mata del todo, tiene uno la impresión, por el contrario, de que ha rescatado peligrosamente de las fauces de la muerte misma que el tiempo lleva abiertas alguna visión fugaz destinada al naufragio general» (11).

Hay en esta cita algunas de las palabras clave del universo literario de Carmen Martín Gaite: el tiempo, la muerte, la visión.

Y si en estas palabras se reconoce el sentido de la escritura y de la narración, pensadas en Martín Gaite como formas de comunicación para actuar una constante *búsqueda de interlocutor* muy típica de la naturaleza humana, la traducción también presenta estos mismos aspectos de compromiso literario y de afán comunicativo, ejercicio dinámico y activo entre lectura y escritura, comprensión e interpretación. Un ejercicio sí de mediación, pero sobre todo y principalmente de mediación entre el mundo literario del autor que se traduce y el de la autora-traductora, con todas sus ramificaciones, su estilo y su mirada.

Uberti-Bona distingue la actividad de traducción de Martín Gaite en cuatro etapas: se trata de veinticuatro obras desde cinco lenguas. Se nos perfila delante de nuestros ojos un universo literario que mu-

cho tiene que ver con el de la escritora, empezando por su exordio, *El balneario*, hasta llegar a sus últimas novelas (*Lo raro es vivir*, *Irse de casa*): un universo que va cambiando *andando el tiempo*, con una evolución que se configura no solo en la producción literaria sino también en «su actitud hacia el traducir. Si, al comienzo, la escritora consideró esta actividad como una fuente de ingresos y como una especie de diversión para superar los 'baches de desgana', pronto se dio cuenta del importante potencial creativo y de reflexión que el traducir pone en movimiento, y empezó a aprovecharlo insertándolo en el circuito de su compromiso, o simbiosis, con la literatura» (15).

El diálogo con los autores traducidos y una constante reflexión sobre la narración caracterizan las cuatro etapas: ya desde la primera, con las cinco traducciones a las que Martín Gaite se dedica entre la elaboración de su segunda novela, *Ritmo lento*, y la tercera, *Retahílas*, en la década de los setenta, pasando por el género fantástico en la traducción de los cuentos de Perrault, y de otros cuentos hasta la última época, un cruce de textos, de perspectivas y de mundos, con su especificidad social y cultural que la traducción devuelve al lector español borrando cualquier tipo de frontera, lingüística o cultural.

En el trabajo de Uberti-Bona se aprecia pues no solo el enfoque sistemático y completo con el que se plantea la labor traductora de Carmen Martín Gaite, en el que destaca la capacidad de relacionar la traducción con su paratexto, que poco a poco va cobrando una importancia mayor, sino también la idea de la escritura como experiencia total.

En ella conviven cuentos, novelas, artículos, estudios de contenido histórico y reseñas: una idea que se ha desarrollado durante su vida, en una continua *búsqueda de interlocutor* con el que compartir experiencias, incluso las más dramáticas –como las vividas en la España franquista, o las más íntimas, la muerte de sus padres, o de su hija, a la que se refiere con pudor y reticencia. En este variado repertorio literario, los *Cuadernos de todo*, publicados póstumos en 2002, desempeñan el papel de borrador, la manifestación del oficio de la escritora entre bastidores, como podemos entender en el estudio de Uberti-Bona.

Para acabar, merecen una atención particular la bibliografía y la tabla de las traducciones que cierran el volumen, una muy útil puesta al día para el lector o el estudioso de la obra de la autora salmantina.

En su conjunto, el comentario y el análisis de la labor traductora de Carmen Martín Gaite permiten no solo considerar más detenidamente las dificultades, los aciertos o los aspectos críticos con los que tuvo que enfrentarse: representan sobre todo una muestra del procedimiento creativo que subyace tanto a la traducción cuanto a la composición literaria.

Como afirma Uberti-Bona en las conclusiones, si la traducción puede definirse como «un caso sui géneris de diálogo germinativo»

(204), con sus traducciones Martín Gaite intentó «componer la lucha entre creatividad y expresión, entre inspiración y estilo, a la que todos los escritores (y muchos traductores) tienen que enfrentarse, cada cual a su manera» (204), mostrando «las claves de una continua expansión personal y literaria» (204).

Una expansión, sin duda alguna, en la que se reconoce la voz de una mujer, de una narradora que nunca ha renunciado durante toda su vida al gusto de contar para compartir con su lector el jeroglífico de la existencia en todos sus pormenores.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 44 – Num. 116 – Dicembre 2021

Javier Marías
Tomás Nevinson

Alexis Grohmann
University of Edinburgh, UK

Reseña de Marías, J. (2021). *Tomás Nevinson*. Madrid: Alfaguara; Penguin Random House, 680 pp.

Tomás Nevinson, la última novela de Javier Marías, retorna al mundo de *Berta Isla*, la obra anterior, pero narra una historia distinta y cronológicamente posterior, aunque afín. En concreto, está ambientada en la España de 1997. Su marco real es el terrorismo de ETA, que culminará en la matanza de Miguel Ángel Blanco, y del IRA, cuya última acción será el atentado de Omagh por parte de la facción el Real IRA en 1998. El protagonista homónimo de la novela se ve envuelto en una trama urdida por los servicios secretos británicos y españoles, cuya encomienda consiste en espiar y conocer a tres mujeres con un pasado velado para averiguar cuál de ellas es culpable de unos sangrientos asesinatos terroristas cometidos en los años ochenta. Por tanto, de nuevo, como fue también el caso de *Tu rostro mañana*, la novela se sumerge en el turbio mundo de los servicios de inteligencia que, según la explicación que el narrador le da a Berta, libran las guerras ocultas y sucias para defender el Reino y posibilitar que los ciudadanos puedan gozar de la normalidad y la paz aparentes (543).

No obstante, no es una novela de espías. Determinados rasgos del género, tales como el argumento, el *McGuffin*, las ambigüedades propias de estas guerras (antiterroristas en este caso) y los laberintos morales similares a los que experimentan los personajes de John le Carré o Len Deighton, sirven de andamiaje con la ayuda del cual se



Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2021-10-12
Published 2021-12-06

Open access



Citation Grohmann, A. (2021). Review of *Tomás Nevinson*, by Marías, J. *Rassegna iberistica*, 44(116), 541-544.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/17/014

erigirá la obra. Como dijo uno de los autores que aportó una destacada contribución a la inauguración del género, John Buchan, respecto a su novela *The Thirty-Nine Steps*, es una obra en la que los sucesos desafían lo probable y caminan justo dentro de los límites de lo posible. La original y muy imaginativa galería de personajes que pueblan esta obra de Javier Marías (y entre ellos hay toda una serie que se retrata de tal manera que despliegue un considerable y refinado potencial humorístico, además de guiños a personajes recurrentes en su narrativa –Ruibérriz de Torres– o amigos reales del escritor –el cardiólogo Vidal), especialmente el narrador y varios más, en su mayoría se expresa y reflexiona sobre el mundo con una elocuencia propia de figuras de Henry James, sofisticación que ha llegado a ser una de las características de la voz literaria y el estilo de Marías.

En esta novela los equilibrios entre *elocutio* y *dispositio* y entre diálogo, acción, narración, intriga y reflexión son armoniosos; los personajes no acaban pasando a segundo plano en ningún momento, no ceden el terreno a una mente hipertrofiada que roza lo incorpóreo en pasajes de monólogo interior o de una conciencia que se manifiesta en forma de río en que los pensamientos fluyen, como sucede en alguna que otra novela anterior. El narrador rememora lo sucedido desde la óptica de nuestro mundo presente y narra cómo –en unas líneas que claramente son asimismo un comentario lúdico del autor sobre la propia novela– «la tentación de escribir otro capítulo, la idea de no haber terminado mi pequeño libro, cuando lo había dado ya por concluido» lo obligó a aceptar un último encargo que lo destinará a una ficticia ciudad de provincias española, Ruán (142). Esta brecha entre siglo XXI y XX le permitirá añorar más de una vez «el civilizado siglo veinte, comparativamente» (33) y juzgar severamente nuestro soberbio siglo presente «que mira con desdén todo pasado, desde el ahora que se cree superior a cualquier antes» (151), un siglo «idiota y desaprensivo, que va desechando sin miramientos nuestras convicciones, una a una, y, lo que es peor, nuestros razonamientos» (510).

Los claroscuros, la turbiedad y el dédalo moral del trabajo de los servicios secretos en los que se adentra de nuevo Nevinson, hacen que, como en el caso de los personajes de Le Carré, arriesgue su humanidad, que de alguna forma logra salvar, también a través de la mirada que se posa sobre las personas y las cosas de nuestro mundo, inmisericorde pero a la vez comprensiva. Pero es precisamente este submundo y esta mirada que permiten reflexionar sobre las enseñanzas que encierra la historia para entender nuestro presente, la gente del siglo veintiuno que «es aún más manipulable y pasmada que la de los años treinta del pasado» (173) o el valor de la literatura, que, como sucede con la novela en conjunto, «nos permite ver a la gente de veras, aunque sea gente que no existe o que con suerte existirá para siempre» (352).

Rassegna iberistica
44(116), 2021, 541-544 | e-ISSN 2037-6588

Una de las características más distintivas pero poco mencionadas de las grandes obras de la literatura es el contagio inevitable que producen a través de su estilo y su cosmovisión que condiciona el pensamiento, la lengua y la concepción del universo del lector, y no sería exagerado afirmar que *Tomás Nevinson* la presenta.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 44 – Num. 116 – Dicembre 2021

Marco Bechis
La solitudine del sovversivo

Susanna Regazzoni
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Bechis, M. (2021). *La solitudine del sovversivo*. Milano: Ugo Guanda Editore, 348 pp.

La solitudine del sovversivo (2021) è un libro che appartiene a una tipologia ibrida, in transito tra vari generi come l'autonarrazione / autofinzione, il romanzo di formazione, il racconto storico e scritture di frontiera. La caratteristica della scrittura differita, vale a dire di una scrittura che racconta una vicenda passata e che, in qualche modo, provoca la rottura della continuità tra vita e testo, presenta una speciale rielaborazione della memoria dove il dato narrato viene accompagnato dal limite impreciso tra ciò che appartiene al mondo della finzione e ciò che deriva dall'esperienza del reale. A tal proposito sono illuminanti le parole con cui si conclude il testo in esame: «Perché questo è un racconto. Per scriverlo ho tradito perfino la mia lingua» (344). Infatti, il regista e sceneggiatore Marco Bechis (1957) nasce in Cile da madre cilena di origine svizzero-francese e da padre italiano; trascorre la prima infanzia, segnata dalla prematura morte del fratello Robertino, tra San Paolo e Buenos Aires al seguito del padre, un dirigente FIAT che si sposta ovunque il suo lavoro lo richieda. Il libro, scritto in italiano, è diviso in tre parti. La prima, «19 aprile 1977», la più corposa, va dall'infanzia all'età adulta; è focalizzata sul ricordo della sera in cui il protagonista viene sequestrato all'uscita dalla scuola serale per maestri, strappato all'abbraccio della fidanzata Dayin, e *desaparecido* nel carcere clandestino 'Club



Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2021-10-28
Published 2021-12-06



Citation Regazzoni, S. (2021). Review of *La solitudine del sovversivo*, by Bechis, M. *Rassegna iberistica*, 44(116), 545-548.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/17/015

Atletico'. Nel periodo della dittatura militare (1973-83) gli squadroni della morte, impegnati a estirpare qualsiasi espressione di sinistra, terrorizzavano indisturbati senza distinguere le sfumature tra militanti attivi e semplici simpatizzanti, come l'autore, vicino, seppur con molti dubbi, ai Montoneros. Un'intera generazione di giovani i cui ideali poggiavano sui valori della solidarietà e della giustizia, è perseguita e massacrata.

In prigione, nella cella singola 16, egli diventa il detenuto A01, con i lucchetti alle caviglie numero 190 e 191. Nei quattro mesi di paura trascorsi in carcere, il narratore è perennemente bendato, circondato dalle urla degli altri prigionieri torturati, dal rumore della pallina da ping pong che rimbalza sul tavolo dove i carcerieri vivono un momento di normalità, dai «goool» urlati dai radiocronisti durante le partite di calcio, dalle voci dell'inquisitore buono e di quello cattivo. È soprattutto il terrore di essere legato nudo, su un tavolo di ferro con le gambe spalancate e i genitali 'in attesa' della *picana* a sconvolgerne la mente. Grazie al passaporto italiano e al padre importante, il prigioniero riesce a *reaparecer*, passando dal carcere illegale a quello legale dove dividerà la cella con il pacifista e futuro premio Nobel per la Pace Adolfo Pérez Esquivel. Dopo alcuni mesi di detenzione ordinaria viene accompagnato fino alla scaletta di un aereo Alitalia dove gli viene restituito il passaporto – prova evidente della connessione tra il circuito sotterraneo e quello ufficiale, sempre negata dalla *junta* – e infine viene espulso dall'Argentina, per motivi politici. Il ricordo della violenza subita sarà sempre presente e costituirà lo stimolo possente per scrivere *La solitudine del sovversivo*. L'Italia diventerà, così, l'altra patria, dove Marco Bechis inizierà a denunciare i crimini della dittatura attraverso ogni mezzo a sua disposizione, ovvero in qualità di regista, di sceneggiatore e d'intellettuale. Infatti, dopo avere frequentato la scuola di cinema Albedo a Milano, incomincia a girare video sperimentali recandosi spesso a New York, a Los Angeles e a Parigi. Nel 1982 realizza, in collaborazione con Amnesty International, la video installazione *Desaparecidos, dove sono*?; nel 1988 gira per la RAI *Storie metropolitane*, una serie di sette avvenimenti in sette città del mondo; nel 1991 presenta l'opera prima, *Alambrado*, al Festival di Locarno; negli anni tra il 1994 e il 1996 porta a termine il documentario *Luca's*, dedicato all'amico scomparso Luca Pizzorno, scultore e pittore; nel 1995 collabora alla sceneggiatura de *Il carniere* di Maurizio Zaccaro che ottiene la nomination al David di Donatello; nel 1999 gira *Garage Olimpo*, sulla tragedia dei *desaparecidos* argentini, presentato al LII Festival di Cannes e, successivamente, divenuto uno spettacolo teatrale di grande successo; nel 2001 presenta il terzo lungometraggio *Hijos / Figli* al Festival di Venezia.

La seconda parte del libro, «11 marzo 2010», racconta il processo nel Tribunal Oral di Buenos Aires, dove finalmente, nel luglio del 2010, sono giudicati alcuni dei responsabili dei crimini della dittatu-

e-ISSN 2037-6588

ra: il regista può guardare in faccia i suoi aguzzini e testimoniare, evocando il proprio nome e la sua individualità, sempre negati durante il sequestro.

La terza parte, «Trentatré anni», di poche pagine, conclude la precedente narrazione e racconta il momento della sentenza. Da Milano, Marco Bechis assiste alla condanna dei diciassette imputati: per undici si tratta dell'ergastolo, per quattro di venticinque anni di carcere e per l'ultimo l'assoluzione per insufficienza di prove. La domanda che soggiace a tutto il racconto rimanda alla ricerca di un'identità che oscilla tra l'essere un traditore, in quanto destinato a vivere l'ambiguità del sopravvissuto – sentimento che ci ha fatto conoscere Primo Levi –, e un eroe per chi conosce da lontano la sua vicenda. Finalmente, nel momento dell'assunzione della propria catastrofe affiora la coscienza che un sopravvissuto, al di là di essere considerato eroe o traditore, è innanzitutto una vittima. L'autore si serve della tecnica acquisita come regista e si concentra nel montaggio della storia, lavora sull'utilizzo del tempo, superando l'ordine cronologico della vicenda attraverso l'uso di prolessi e di analessi, alternando lo spazio tra Milano e Buenos Aires e non sentendosi di appartenere completamente a nessuno dei due luoghi. Il racconto è segnato dall'angoscia e dalla tensione che contrastano con la scelta di una scrittura asciutta, tipica della testimonianza giudiziale, unita alla dolorosa rimembranza di nomi, di luoghi e di fatti riportati con rigore. È evidente lo sforzo dell'autore nel cercare di riuscire a conservare la precisione e la lucidità del passato pur rispettando la carica emotiva di un'esperienza terribile.

Lo spessore e il fascino dei ricordi di un sovversivo, che non ha mai smesso di essere tale, risiedono, oltre all'unicità della tormentata vicenda che colpisce per la crudeltà e le sofferenze subite, nella sua tensione a collocarsi nel clima della generazione che l'ha espressa, nei contesti storico-politici in cui si è svolta e nelle relazioni che l'hanno attraversata o sfiorata. La storia raccontata, infatti, è comune a una generazione la cui memoria è fatta di tanti elementi: accanto ai fatti veri e propri, ci sono anche i segni indelebili che quegli stessi fatti hanno impresso con incisività nel fisico e nella psiche delle persone. Se è, come di fatto è, una storia di sopravvivenza, quindi una storia eccezionale, essa ricorda a chiunque quanto sia difficile, ma altrettanto necessario, «costruirsi una vita in mezzo agli altri» (295). Bechis dichiara che nemmeno il processo e le condanne, dunque la chiusura circolare di una vicenda iniziata oltre tre decenni prima, sono serviti alla riappacificazione con sé stesso. Nel libro c'è una frase emblematica: «Nessuno può trasmettere ciò che ha subito, quella è una esperienza soggettiva, indicibile. Chi ascolta può solo immaginare quella violenza, ricostruendola con proprie immagini dolorose, e questo lavoro di scavo su sé stessi è tutto ciò che rimane dei supplizi subìti dagli altri. Una donna sopravvissuta a un lun-

go periodo di detenzione e di supplizi rispose a un giornalista che insisteva nel chiedere che cosa le avevano fatto: «Di certe cose parlo soltanto con le mie piante» (245). Ecco spiegato il titolo: la solitudine del sovversivo è proprio questa.

e-ISSN 2037-6588

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 44 – Num. 116 – Dicembre 2021

Gabriele Bizzarri
"Performar" Latinoamérica

Margherita Cannavacciuolo
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Bizzarri, G. (2020). *"Performar" Latinoamérica. Estrategias 'queer' de representación y agenciamiento del Nuevo Mundo en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Milano: Ledizioni, 219 pp.

En el prólogo a su *Diccionario del amante de América Latina* (2006), Mario Vargas Llosa advertía sobre la pretensión «tan inútil como imposible» de definir la identidad latinoamericana, considerándola tajantemente una práctica de cirugía discriminatoria y excluyente. Al mismo tiempo, unas líneas más adelante, solucionaba el problema enumerando los variados orígenes y las múltiples aportaciones que contribuyen a dibujar el mural latinoamericano y apuntando a la imposibilidad de *una* identidad para el Subcontinente porque las encierra *todas*. A pesar de la fascinación que la postura y la retórica del intelectual peruano ejercen, la reflexión que propone encierra un lado oscuro sutilmente inquietante; me refiero a la caída en la deriva homogeneizadora que se esconde detrás de adjetivos como italiano, español, portugués, chino, japonés y africano, traídos a colación para describir la inabarcable realidad latinoamericana. En el ensayo que aquí reseñamos, su autor, Gabriele Bizzarri, profesor y estudioso de literaturas hispanoamericanas en la Universidad de Padua, reflexiona sobre la (in)sostenible y perpetua levedad y disolvencia del origen, de las identidades individual y colectiva latinoamericanas y de sus narraciones, a través del filtro de lo *queer*, que permite considerar América Latina como el teatro de una performatividad incesante que hace de ella un significante productivamente



Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2021-08-24
Published 2021-12-06

Open access



Citation Cannavacciuolo, M. (2021). Review of *"Performar" Latinoamérica. Estrategias 'queer' de representación y agenciamiento del Nuevo Mundo en la literatura hispanoamericana contemporánea*, by Bizzarri, G. *Rassegna iberistica*, 44(116), 549-552.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/17/016

vacío. Al mismo tiempo, en un camino de ida y vuelta, el ensayo plantea y demuestra cómo, por su inestabilidad ontológica y «vital» (40), Latinoamérica se convierte en la tierra prometida donde asentar la «ciudadanía *queer*» (13), zona de conflicto (28) y, por ende, taller de experimentaciones continuas a raíz de las cuales se desmantela la idea de Nuevo Mundo como nudo de una serie de políticas identitarias limitantes y obsoletas, se remata la sustancia artificial del mismo y de todo nombre atribuido a esa porción de mundo, y se vuelve a reflexionar acerca del Subcontinente bajo la inédita propuesta taxonómica de *Queeramérica*.

Los que el autor tilda de «clásicos periféricos» (12), textos publicados en los últimos treinta años que quedaron no debidamente valorados en su momento, se convierten en el punto de observación privilegiado a partir y a través del cual abordar la oblicua diversidad como cifra estructural de lo latinoamericano y releer la historia de sus poéticas culturales y producciones literarias. En relación dialéctica más o menos explícita con la provocadora propuesta volpiana que sancionaba la muerte de América Latina, estas «textualidades otras» (12) y los cuerpos (en el sentido amplio del término) disidentes y errantes (45) que (re)presentan, se configuran como los hijos traviesos de una madre patria construida, por contra, sobre cuerpos normativos y vacíos, y, sin aceptar avasallarse a las etiquetas –sobre todo a las que proceden de la categoría de lo autóctono o de lo sexualmente determinado–, reestablecen la necesidad de pensar lo que llamamos América Latina, por falta de mejor nombre como diría Julio Cortázar, bajo la clave de lo performativo. Es así como estos textos se rescatan desde la óptica de lo disonante y lo excéntrico, ya que ponen en tela de juicio toda fijeza utópica, tanto cultural como genérica (en la feliz ambivalencia del término), para reestablecer la primacía de la disidencia y la variación. Este conjunto de textos configura, en la valiosa propuesta del estudioso, un cuerpo colectivo «estructuralmente oblicuo y anticategórico» (13) que rechaza definitivamente cualquier tentativa de colonización y de canonización.

A este respecto, la mirada *queer*, atenta y sensible de Gabriele Bizzarri sondea y revisa críticamente, entre otros, el mestizaje de Antonio Cornejo Polar y José María Arguedas, la criollización universal de Antonio Benítez Rojo, las elaboraciones de la expresión americana de Lezama Lima y Severo Sarduy, las amplificaciones transmediáticas que Pedro Lemebel y Francisco Casas hacen del ya performativo autorretrato icónico de Frida Kahlo, así como la dialéctica que se entabla entre las representaciones de la homosexualidad, y su cuerpos en tránsito y en contra, y las de lo normativo y lo dogmático donde encaja lo criollo socialmente codificado y codificable, en textos canónicos y anticanónicos como, por citar algunos ejemplos, los de Reinaldo Arenas, Pablo Palacio, José Donoso y Manuel Puig. La ola renovadora de este inédito trabajo embiste tam-

bién los edificios literarios de otros númenes tutelares de las letras latinoamericanas como Jorge Luis Borges, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez, desvelando su rasgo de palimpsestos diversa o transversalmente productivos.

Las dos partes que configuran el trabajo constituyen dos caras de una 'moneda crítica', por apropiarnos de una imagen simbólica y metafórica recurrente en la poética de Borges, redonda y completa. Si en la primera parte se asienta el edificio teórico que mueve y sostiene la especulación, en la segunda se ofrece, como casos de estudio emblemáticos a la hora de concretar la teoría, los análisis específicos de las producciones de la tríada chilena constituida por Pedro Lemebel, Diamela Eltit y Roberto Bolaño, la obra de este último escudriñada con particular agudeza y originalidad.

El cuerpo, en la acepción amplia del término, como (anti)dispositivo para cuestionar, derrumbar y, tal vez, resignificar lo que se ha vuelto insoportablemente «torcido» (25) constituye uno de los hitos principales que cruza y une las obras de los tres escritores. Los antihéroes travestis no uniformables y performativos de Pedro Lemebel –inciador, según Bizzarri, de la resignificación de las narraciones obsoletas que caracteriza Queeramérica–, los cuerpos comprometidos, heridos e hirientes de Diamela Eltit –espejo de la dis-organicidad cultural del cuerpo tercermundista (148)–, y los personajes, los espacios y los textos extrañados, contaminados, borrados y maquillados de Roberto Bolaño, franquean todo intento de clasificación y proponen formas distintas de habitabilidad de un real sancionado como definitivamente precario.

Sin embargo, a medida que escribimos esta reseña, nos damos cuenta del peligro de caer en la superficialidad a la hora de intentar brindar una imagen fiel de los contenidos tan específicos, densos y escudriñados de manera vertiginosamente profunda, que el ensayo plantea. Con la finalidad de no reducir su alcance ni quitarle el placer de la aventura al afortunado lector, se pretende subrayar el valor metodológico del estudio, así como su tino.

El trabajo de Gabriele Bizzarri se yergue como un instrumento hermenéutico acertado y agudo para leer a contraluz la sintaxis rebelde e huidiza que caracteriza lo latinoamericano; se trata de un ejercicio de desenmascaramiento de las actitudes anquilosadas que se esconden detrás tanto del enfoque conflictivo como del aglutinador, a la vez que un elogio de lo movedizo, lo oblicuo y lo constantemente en fuga que caracteriza las sociedades, las culturas y los poderes significantes latinoamericanos.

Al mismo tiempo, cabe subrayar que el logro de este ensayo es doble. Por un lado, Gabriele Bizzarri, con su hábil manejo de herramientas teóricas complejas, brinda una aportación novedosa al debate, a veces estancado e infértil, sobre la esencia latinoamericana, y hasta lo supera mediante la propuesta de 'queerización' de la mis-

ma, ya que el examen del autor penetra la compleja interseccionalidad latinoamericana a través de la discordancia queer y presenta la inestabilidad inherente al «significante América Latina» (40) así como su potencial anti- y des-identitario como estigma a la vez que como punto de arranque de nuevas posibilidades de creación y significación. Por otro lado, el estudioso restituye a los *Queer Studies* la amplitud que les corresponde (nótese su advertencia acerca del riesgo de «queerizar lo queer», 38, y la puntual definición de queer como «un dispositivo universal de contestación de las verdades aparentes mediante la teatralización», 126), ya que los sustrae a cierta aplicación tiránica de los mismos que los reduce a disputas de género en términos improductivos, y los vuelve a situar como soberanos de aquellas movilidad y porosidad del lenguaje que perturba, cuestiona y forcejea cualquiera tentativa de cierre (social, cultural, crítico, conceptual, genérico), y confirma la primacía de lo que no tiene nombre, de lo irresuelto, de lo *inbetweenery* opaco.

A raíz del doble fenómeno de la latinoamericanización de lo queer y la queerización de lo latinoamericano (39) que el ensayo teoriza y explora de manera magistral, *"Performar" Latinoamérica* socava la hermenéutica de la sospecha, así como –parafraseando al Pedro Henríquez Ureña de *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928)– la visión «directa» a toda costa y la pretendida relación «educada» que ciertas «fórmulas del americanismo» entablan con lo maravillosamente huidizo latinoamericano, y ofrece a quien se adentre en sus páginas una *reparative reading*, por citar un concepto defendido por la estudiosa de lo queer Eve Kosofsky Segdgwick, de las textualidades y problemáticas vinculadas con la elusiva variedad latinoamericana, sustraéndolas a la lógica binaria y volviendo a poner en el centro de atención su fértil punto de huida.

Finalmente, el libro de Gabriele Bizzarri se yergue como un ensayo actual y necesario, que marca un giro epistemológico significativo al configurar una nueva cartografía latinoamericana, o queeramericana, donde, podríamos sostener cruzando la teoría de Gyorgy Lucácks con el planteamiento antes citado de Kosofsky Segdgwick, se reafirma el nomadismo de la identidad y de las formas de representación y se promueve su potencial productivo y renovable como un nudo significativo fundamental a la hora de leer, pensar y escribir sobre ese Subcontinente cuyo nombre se ha vuelto una manta desgastada que ya no basta para cubrirlo todo.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 44 – Num. 116 – Dicembre 2021

Osvaldo Di Paolo Harrison y Fabián Mossello *Femicrímines. Femicidios en la literatura del siglo XX y XXI*

Mariana Oggioni
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Di Paolo Harrison, O.; Mossello, F. (2020). *Femicrímines. Femicidios en la literatura del siglo XX y XXI*. Buenos Aires: TESEO, 261 pp.

Una afirmación aterradora da inicio al libro *Femicrímines*: «El asesinato de mujeres por cuestiones de género ha alcanzado proporciones alarmantes en el mundo entero» (13). Esta frase es acompañada por un abanico de estadísticas mundiales que soportan dicha sentencia. Sucesivamente, los autores explican la manera en que los términos 'femicidio' (establecido por Diana Russel en 1976) y 'feminicidio' (acuñado por Marcela Lagarde y de los Ríos en 1997) han sido concebidos a lo largo de las últimas décadas y los conflictos académicos ocurridos en torno a su utilización. Luego de este recorrido, aclaran que en el libro se ha optado por la utilización de 'femicidio' con «el propósito de explorar el alarmante problema que acecha a la población argentina desde el femicrimen» al cual definen como «la ramificación de la literatura de temática criminal que aborda en su trama la violencia de género hacia la mujer como eje de la narración» (16). Como metodología, los autores combinan el estudio de la estructura literaria de los textos del corpus, la investigación del por qué ocurre lo que ocurre y «la implicación que esta lectura presenta en



Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2021-06-08
Published 2021-12-06

Open access



Citation Oggioni, M. (2021). Review of *Femicrímines. Femicidios en la literatura del siglo XX y XXI*, by Di Paolo Harrison, O.; Mossello, F. *Rassegna iberistica*, 44(116), 553-556.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/17/017

relación con la realidad social sobre la violencia de género en la población argentina» (16). Por último, argumentan que la decisión temática del libro está dada por dos razones: la primera es de matriz social, ya que existe una necesidad imperiosa de entender y explicar por qué aumenta el número de femicidios en Argentina y, la segunda razón, dada a partir de un punto de vista académico-literario, para ver la manera en que el femicidio y la violencia de género se revelan en la literatura. Por estas razones, «*Femicrímines* se enfoca en la literatura del siglo XX para luego estudiar el femicidio en novelas del siglo XXI» (17), cuestión que da lugar a la estructuración del resto del libro en dos partes (Parte I y Parte II) determinadas por un corte temporal entre nuestro actual siglo y el pasado.

La Parte I, titulada «Femicrímenes en la literatura del siglo XX», se subdivide en tres capítulos. En el capítulo I, titulado «Femicidio como pretexto narrativo», se analizan tres textos literarios: «La intrusa», cuento de Jorge Luis Borges aparecido en *El informe de Brodie* (1970), y *Cicatrices* (1969) y *La pesquisa* (1994), dos novelas del santafesino Juan José Saer. El propósito general de este apartado es analizar las figuraciones de la masculinidad y los procedimientos textuales que hacen que los femicidios ocurridos al interno de la narración se esfumen o minimicen –en su mayoría– por decisiones estilísticas, para así demostrar «una falta de sensibilización sobre la magnitud y las implicaciones de la violencia de género» en un momento histórico donde el femicidio no era percibido como tal. En segundo lugar, el capítulo dos, «Historia conjetural de un femicidio», se centra en el análisis de la novela experimental *Sin embargo Juan vivía* (1947) de Alberto Vanasco, un texto vanguardista que «caracteriza a los personajes como objetos dentro de un espacio atravesado por el absurdo» (18) donde, de nuevo, el femicidio queda relegado a otras temáticas y decisiones estéticas. En tercer y último lugar, el capítulo tres de la Parte I, «Violencia de género en clave de relato existencial», analiza la novela *El desierto y su semilla* (1998) de Jorge Barón Biza, texto que tematiza la violencia doméstica donde se cruzan la experiencia familiar del autor y la ficticia por él construida.

La Parte II del libro, titulada «Femicrímenes en la literatura del siglo XXI», es mucho más amplia que la primera y se subdivide en otros capítulos que siguen la numeración de los anteriores y, en cada uno de ellos, se analiza un texto literario puntual. Es interesante que en todos estos textos la temática del femicidio y la violencia de género sea aún más explícita y central que en los textos analizados del siglo XX, vislumbrando así cómo el interés por lo crímenes de mujeres ocupa hoy un lugar importante en la agenda literaria. Esta sección comienza con el cuarto capítulo, «La trata de mujeres: violencia y esclavas sexuales», donde se examina la novela policial *Cornelia* (2016) de la periodista y escritora Florencia Etcheves. Los autores afirman que «la literatura tiene la flexibilidad de incorporar las in-

terrogaciones, cuestiones y vicisitudes que se cuelan en una sociedad determinada» (108), que, en el caso de *Cornelia*, se trata del turbio negocio de trata de mujeres con fines de explotación sexual en Latinoamérica y en Europa, y que pueden derivar en los femicidios de las víctimas. En el quinto capítulo, «Femicrímenes palimpsésticos impunes», el libro se adentra en el análisis de *Chicas muertas* (2015) de Selva Almada, una novela que hibrida varios géneros como el policial, el costumbrista y el periodístico para mostrar las marcas de la impunidad de tres femicidios ocurridos en Argentina durante los años ochenta. En el siguiente capítulo, «Fundamentalismo y supremacía masculina en el psicópata femicida», se indaga –como su nombre lo indica– la psicología del femicida tratada en la novela *Lila* (2018) de Gonzalo Unamuno, a la vez que se adentra en el análisis de algunos conceptos como el «posmachismo», la «psicopatía» y la «syssyphobia». Por su parte, el séptimo capítulo, «Puticlubes y unión íntima con Dios en el femicrimen místico», trabaja *Le viste la cara a Dios* (2011) de Gabriela Cabezón Cámara, novela que surge como el resultado de la reescritura del clásico infantil *La bella durmiente* de los hermanos Grimm. A propósito, los autores advierten que «el resultado de tal reescritura […] es una novela densa, casi asfixiante, en la que la joven raptada por la red de trata lucha contra su destino en un 'Puticlub' de la provincia de Buenos Aires» (168). Aquí –como en el caso de la novela de Etcheves– el foco está en la trata de personas. Ya llegando a la recta final del libro, aparece el capítulo ocho, «Psicopatía colectiva y femicrimen psicológico», donde se analiza *La sombra del otro* (2016) de Alicia Plante, texto que indaga sobre cómo el suicidio de una mujer pudo haber sido inducido por un psicópata para convertirse en un femicidio. Al igual que el capítulo seis, el análisis se vuelca sobre las características psicológicas del victimario y, también, de la víctima. El capítulo nueve, «Mujeres incineradas», analiza *Baldías* (2013) de Laura Rossi, una novela que tiene como centro de la ficción un lugar heterotópico, el baldío de un pueblo, donde han sido abandonados y desechados cuatro mujeres quemadas por sus femicidas. El análisis se enfoca en observar las dinámicas por las cuales el chisme y la prensa amarillista del caso muchas veces minimizan la tragedia de una comunidad entera. El libro culmina con el décimo capítulo, «Un caso de femicidio desde la estética neopolicial», en el cual se trabaja la novela *Las extranjeras* (2014) de Sergio Olguín. Allí se analizan los lazos entre la política, el narcotráfico y la corrupción estatal y cómo estos pueden incidir directamente en la problemática de la violencia de género y el femicidio, sobretodo en el noroeste argentino.

Como se ha visto en esta síntesis, *Femicrímines* presenta un cuidado abanico de textos literarios argentinos del siglo XX y XXI que no solo tematizan la violencia contra las mujeres y el femicidio, sino que también permiten indagar sobre la relación intrínseca en-

tre la literatura y el contexto social de su producción. Cada uno de los capítulos puede ser tomado por separado –ya que presentan diferentes metodologías de análisis literario como la teoría de Gerard Genette, de Foucault, la teoría psicoanalítica de Freud, o los postulados de Hegel–, o bien pueden ser leídos en conjunto porque, como anticipamos, el hilo conductor es la tematización del femicidio y el tratamiento de este según el momento histórico de su inscripción. Los autores Osvaldo Di Paolo Harrison –actual catedrático de Literatura Latinoamericana en la Austin Peay University (Estados Unidos)– y Fabián Mossello –profesor regular en Semiótica y Crítica literarias en la Universidad de Villa María (Córdoba, Argentina)– y su interés por la estremecedora problemática actual de los femicidios en el Cono Sur, contribuyen a la construcción de la memoria colectiva de las víctimas de estos atroces crímenes y ponen en tela de juicio las estructuras patriarcales inscriptas, todavía, en la sociedad actual.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 44 – Num. 116 – Dicembre 2021

Josep Pla
Viaje en autobús

Enric Bou
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Pla, J. (2021). *Viaje en autobús*. Ed. de X. Pla. Madrid: Cátedra, 326 pp. Letras Hispánicas 852.

Viaje en autobús es un libro clave en la obra de Josep Pla que, entre otras razones, destaca porque es el primero que se publica después de la guerra; y porque corresponde a un aspecto muy característico del trabajo de Pla después de la intensa experiencia como corresponsal en las capitales europeas, entre 1921 y 1936, es decir, la sustitución del cosmopolitismo por una atención al campesino –el payés– y su mundo. La imagen de Josep Pla con bombín es sustituida por otra con boina de payés y se convierte así en una sinécdoque itinerante que esconde una transformación ideológica como un equivalente de la nueva imagen pública que quiso proyectar. Dos de los libros más conocidos que publicó en los años cuarenta, *Viaje en autobús* (1942) y *Viaje a pie* (1949), corresponden a este Josep Pla autárquico de la posguerra: viaja en autobús o a pie para efectuar un regreso crítico (o no tanto) al mundo de sus orígenes, el Ampurdán.

Según observó Susan Sontag muchos viajeros adoptan una actitud elegíaca, porque uno de los temas recurrentes en las crónicas modernas de viajes es la degradación de lo contemporáneo, la pérdida del pasado: el informe sobre el declive de una sociedad. Como indicó Paul Fussell, el viajero se sitúa entre dos extremos: el del explorador que busca lo desconocido y el turista que busca lo que le ha sido preparado en forma de paquete y envuelto en una publicidad eficaz. El verdadero viajero es el que se encuentra entre los dos extremos: dis-



Submitted 2021-11-14
Published 2021-12-06

Open access



Citation Bou, E. (2021). Review of *Viaje en autobús*, by Pla, J. *Rassegna iberistica*, 44(116), 557-560.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/17/018

fruta tanto como puede de la emoción de lo impredecible, como sucede en la exploración, pero añadiendo el placer de saber dónde uno está, como sucede en el turismo.

Digámoslo ya, esta es una excelente (y necesaria) edición que puede facilitar la (re)lectura de un autor fundamental de la literatura catalana del siglo XX, más allá de las fronteras lingüísticas. Más allá de límites y abusos. Porque este libro fue escrito –contra su voluntad– no en español, sino en una variedad distinta de la particular koiné (el español barcelonés o 'castellano colonial') que definiera con sorna Carlos Barral en sus memorias, la variante ampurdansesa, que nos regala ya en la primera página con una magnífica broma o guiño: «pagando, San Pedro canta» (83). El límite queda claro. Abusos, los de un cierto sector del españolismo ilustrado, un hipernacionalismo de rancio abolengo, que desentona en la Europa actual y futura, afín al 'soberanismo' (pásenme el italianismo) que ha intentado apropiarse de un cierto José Pla, liberal y cosmopolita.

La edición de Xavier Pla nos permite el acceso a un libro clave de un escritor que se reinventa después del desastre de la guerra de España. Define la «Poética del viaje» invocando algunos de los modelos: Stendhal y sus *Mémoires d'un touriste*, Montaigne. El editor recuerda la frase de Jules Renard que ayuda a definir el proyecto vital y literario planiano: «S'enfouir dans un village et en faire le centre du monde» (24). Discute la cuestión de la lengua en una doble vertiente: este es un libro «flotando en una zona de cánon híbrido, en tierra de nadie, reconocido como el mejor libro escrito en castellano por uno de los mejores autores de la literatura catalana» (31); pero la lengua también está relacionada con la no aceptación, por parte de la prensa más rígida en la fidelidad a la dictadura, del estilo de Pla, que consideraban descuidado en exceso y con un desaliño general al que se suman los frecuentes catalanismos («La lengua en cuestión», 45-9). Incluye también el impacto del libro en diversos colectivos de lectores: los censores, hábilmente manipulados por el propio Josep Pla, como denota el comentario del censor acerca del libro *La Costa Brava. Guía general y verídica* publicado por Ediciones Destino en 1941: «hay que hacer constar, al llegar a la época nuestra Cruzada, el poco calor que el autor pone en cuanto se relaciona con la causa nacional» (49). Pero también presionando a sus conocidos entre los gerifaltes de la dictadura: Manuel Aznar y Manuel Halcón para llegar a Gabriel Arias Salgado. De *Viaje en autobús* se hicieron tres ediciones en los años autárquicos (1942, 1943, 1948) y más tarde el libro fue fagocitado en el maremágnum de las *Obras completas*, en el volumen 9 (1968). La edición restituye enmarcados entre corchetes los fragmentos eliminados por la censura gracias a la copia conservada en el Archivo General de la Administración del Estado de Alcalá de Henares. Un segundo colectivo de lectores lo forman las reseñas en la prensa de la época; y el tercero, los círculos del exilio catalán. Allí

no gozaba Pla de muy buena fama. Rafael Tasis –que leyó el libro huyendo de los nazis– le dedicó una dura invectiva, al cínico sin ideales, pero destacando el carácter de «document inapreciable del nostre temps» que con el tiempo sería «una severa condemna al règim que ha dut al país a la situació que ell descriu» (59).

Se interesa también Xavier Pla por el mecanismo de composición. Explica cómo los artículos publicados en la sección de la revista *Destino*, «Calendario sin fechas», sirven de cantera y primera versión de algunos de los capítulos del libro como ilustra un utilísimo listado (61-7). Ahí comprobamos que los artículos dedicados a personajes de la cultura catalana fueron publicados en la prensa en catalán, antes de la guerra. Dato significativo puesto que ayuda a entender el carácter de personajes-modelo para una hipotética reconstrucción futura después del desastre que están viviendo. El editor recupera una carta de Josep Pla a Carles Sentís del 27 de marzo de 1946 en la que se lamenta acerca del régimen: «el procés serà llarg perquè hi ha una força més forta que el granit: és la incompetència barrejada amb la immoralitat» (38), y que confirma a pesar de las ambigüedades del escritor, la posición de rechazo frente a la dictadura.

Xavier Pla propone un concepto de Hans Ulrich Gumbrecht, la latencia, útil para expresar que el tiempo ha quedado congelado: «todo progreso, y por ende, toda acción de cualquier tipo es imposible, puesto que las acciones necesitan del futuro para transformarse de motivaciones en realidad» (69). Pla obliga al lector a abrir los ojos, a leer entre líneas, «para entrever lo que queda latente, lo que se ve y no se ve, lo que se dice y lo que no se dice» (67) en un texto de gran poder corrosivo y subversivo en esa España noqueada y exangüe.

Josep Pla no explora, sino que confirma, va en busca de lo que ya sabe. Su viaje tiene un tono entre expiatorio y festivo de una forma de vida que ha desaparecido, de un mundo que ya no existe, pero que le parece que con la convulsión posterior a la guerra, ha vuelto, resucitado. Es una especie de viaje al pasado. Y no solo eso. El viaje en autobús es un viaje que no es un viaje. Son fragmentos de una visita a las ruinas del pasado.

Rassegna iberistica
44(116), 2021, 557-560
e-ISSN 2037-6588

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 44 – Num. 116 – Dicembre 2021

Olga Novo
Felizidad

Jon Kortazar
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, España

Reseña de Novo, O. (2020). *Felizidad*. Trad. de X. Abeleira. Zaragoza: Olifante, 168 pp.

El libro de poemas de Olga Novo (Vilarmao, Pobra do Brollón, 1975) *Felizidad* ganó el Premio Nacional de poesía de 2020, que concede el Ministerio de Cultura de España. En esa lista sigue a la también poeta gallega Pilar Pallarés que con *Tempo fósil* lo ganó en 2019. Esta continuidad en los Premios de las poetas gallegas ha conformado una opinión que defiende la fortaleza de la poesía escrita por mujeres en Galicia. El conocido escritor Manuel Rivas, por ejemplo, ha denominado al conjunto de escritoras 'Las tataranietas de Rosalía', relatando así una línea que une a las actuales poetas con la creadora de la tradición moderna de la poesía gallega.

Olga Novo mantiene un lugar especial en ese grupo por dos razones. Por su aislamiento de los grupos literarios de los que se mantiene apartada, y por la calidad de su poesía que se muestra sin ambages en este libro.

Felizidad, que en la traducción del título intenta mantener el juego de palabras que se configura en el título original, *Feliz idade*, que curiosamente ya ha pasado al habla coloquial del gallego, es un libro que expresa una belleza profunda. Los poemas llevan a lector a una esfera intensa y vivificadora. El libro posee una unidad que se puede ver desde el primer momento y muestra un paseo por el amor y el dolor. Sus temas entrelazan en su penetrante expresión algunos de los que se sitúan entre los más centrales elementos del sentido hu-



Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2021-09-13
Published 2021-12-06

Open access



Citation Kortazar, J. (2021). Review of *Felizidad*, by Novo, O. *Rassegna iberistica*, 44(116), 561-564.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/17/019

mano: vida y muerte, naturaleza y memoria historia y visión personal de la intimidad y de la comunidad a la que pertenece la autora.

El texto se abre con una «Carta proemio» que la autora dirige a su hija Lua, una de las protagonistas del libro. El otro es el padre de la escritora. Entre abuelo y nieta surge una cinta de Moebius, puesto que la concepción y vida de la descendiente surgen paralelamente al ocaso y a la muerte del primero. Es una carta que funciona como resumen de los temas y objetivos que se propone la autora en sus poemas: «Este libro que tienes entre tus manos viene también de los amores libres, de las pasiones profundas, de la intensidad fértil, de la escucha lúcida y la revelación. De la revolución más íntima» (11).

Revelación y revolución: atención a lo que viene de fuera, de esa vida de aldea que está representada en la figura del padre, y revolución en la mirada nueva de la poeta sobre ese mundo que va cambiando.

El libro se construye como una absoluta celebración de la vida y del amor: «Sobreviví y sobrevivo porque veo la belleza y va conmigo. | Sobreviví y sobrevivo porque la belleza me ve y voy contigo» (94). Pero una celebración que no oculta el dolor por la pérdida o por la ausencia en la muerte de los seres queridos, relatada con la misma intensidad que bebe de los recursos de la poesía oral. Repeticiones, aliteraciones y, sobre todo, la metonimia como herramienta útil que une lo sensible con lo abstracto

A ese sustrato de la conciencia de la literatura tradicional se suma una expresión de las imágenes que Olga Novo construye con una fuerza vertebradora. La celebración de los momentos íntimos de la vida de su familia se realiza a través de una conciencia del lenguaje que abraza la sensación con la creación de un mundo de imágenes y símbolos que se mantiene a lo largo de todo el poemario.

De manera que las siete secciones se unen en un concepto superior de la creación de la conciencia y de la visión de la autora, que traspasa el mundo rural y el familiar, para crear una cosmovisión sobre la historia y la memoria del pueblo de Galicia.

El lenguaje poético mantiene una rara fuerza entre los elementos tradicionales y el uso de un léxico que proviene del campo de las Ciencias y de la Biología: «Sentí | que me atravesaba la extensa línea del pasado | como si yo fuese una puerta abierta de par en par en el bucle | del tiempo | y viniesen a mí las esporas sutiles de las existencias | a arremolinarse alrededor | de la membrana concéntrica del corión» (29). Y en ese uso divergente de la lengua se produce la amplitud desde el mundo rural al contemporáneo, sin que se deje de lado esa permanente apelación al sentido de lo esencial.

En este libro existen dos conceptos que enmarcan el quehacer poético de Olga Novo. Uno es el de elaboración poética. Muy poco se deja al azar en él. Hay trabajo más que ingenio, labor de creación más que inspiración. El otro es el del equilibrio entre estructura pensada y creación de imágenes de una fuerte sugerencia.

e-ISSN 2037-6588

Resulta evidente la sabia utilización de los mitos griegos, que se encuentran presentes en el libro, porque se unen a una mirada surrealista, hipnótica a veces, otras alucinada, a la profundidad del ser humano, a su vida y a su muerte. Además la presencia de la música se enhebra de forma sugerente a la expresión poética, de esta forma el lector no debe solo fijarse en las alusiones a la música que se producen en los poemas, tan abundantes, sino que la música de algunos compositores, que se citan en los poemas, sirven de ritmo profundo para que la autora escriba a *la maniera* de un pasaje musical, para que la sinfonía se recree por medio de las palabras y por ello bajo ellas existe un sustrato musical en la composición, y decir musical es también señalar lo matemático.

Habría que mencionar, por último, el tema de la memoria personal y de la memoria histórica en el libro, la imbricación de la autora en una saga de sabiduría popular y de vida anterior a ella, que se expresa a través de la unidad del tiempo: «En algún poema pasé frío y pasé hambre | sentí padecimientos que no eran míos. || con vuestros hijos metidos en el ferrado | con vuestras criaturas encima de una mula | con vuestros bebés en una caja de cartón | con vuestras crías al lado del hogar» (48).

Así *Felizidade* se crea con la voz de las generaciones de mujeres que fueron antes de Olga Novo.

Rivista semestrale
Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca'Foscari
Venezia